Pietro G. Beltrami

L'esperienza del verso

Scritti di metrica italiana

il Mulino Collezione di Testi e di Studi

il Mulino e-book

Il libro riunisce una serie di importanti contributi che Pietro Beltrami ha dedicato alla metrica italiana. Dopo i due saggi d’apertura sulla Commedia, di tipo stilistico, viene ricostruito un percorso di ricerca che parte dall’endecasillabo di Dante e affronta, con successive messe a punto e ripensamenti di rilievo, i principi metrici e prosodici della poesia italiana. Infine, indagando alcuni momenti della tradizione metrica italiana (la Scuola siciliana, il sonetto antico e moderno, la metrica narrativa, Parini), l’autore giunge a considerare alcuni significativi aspetti della poesia contemporanea.

Pietro G. Beltrami insegna Filologia romanza nel Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Pisa. È stato direttore dell’"Opera del Vocabolario Italiano" del CNR. Con il Mulino ha già pubblicato "La metrica italiana" (V ed. 2011), "A che serve un’edizione critica?" (2010) e "Gli strumenti della poesia" (III ed. 2012).

il Mulino | e-book

Pietro G. Beltrami

L'esperienza del verso

Scritti di metrica italiana

Indice

Capitolo primo

Primi appunti sull’arte del verso nella *Divina Commedia*

Capitolo secondo

Capitolo terzo

Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull’endecasillabo di Dante

Capitolo quarto

Metrica italiana e metrica romanza: considerazioni sulla *Théorie du vers* di Benoît de Cornulier

Capitolo quinto

Endecasillabo, *décasyllabe*, e altro

Capitolo sesto

Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)

Capitolo settimo

Elementi unitari nella metrica romanza medievale: qualche annotazione in margine a una *Storia del verso europeo*

Capitolo ottavo

Appunti su metro e lingua

Capitolo nono

Capitolo decimo

Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani

Capitolo undicesimo

Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti

Capitolo dodicesimo

Appunti e ricerche sul metro della *Caduta*

Capitolo tredicesimo

Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)

Capitolo quattordicesimo

Premessa

Sono grato all'Editore di avere accolto con immediato consenso l'idea di ripubblicare in volume i miei scritti di metrica italiana, il cui percorso precede e poi affianca quello del libro *La metrica italiana*: questo, uscito dal Mulino nel 1991, vent'anni dopo il più antico dei saggi qui raccolti, è poi stato rielaborato in varie parti per altri vent'anni, fino alla quinta edizione del 2011, contemporanea invece del più recente.

Una così lunga ostinazione era forse nei miei primi progetti di studente, arrivato fresco della lettura di *Metrica e poesia* alla Scuola Normale di Pisa dove insegnava Mario Fubini. In realtà, superata la tesi di laurea, sul verso di Dante ma in filologia romanza (a questa mi portò l'incontro con Silvio Pellegrini, ma il mestiere me l'ha insegnato Valeria Bertolucci Pizzorusso), ho più volte cercato di voltare pagina, per seguire altre vie di studio; ma completa questa conversione non è mai stata, e alla metrica sono stato sempre di nuovo richiamato dalle circostanze: l'invito lusinghiero di Furio Brugnolo al primo convegno italiano di metrica (Messina 1982); quello di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo a scrivere i capitoli di metrica del loro *Manuale di letteratura italiana*, e, a ruota, l'iniziativa del Mulino di chiedermi un manuale, che poi è

stato logico continuare ad aggiornare; discussioni su miei scritti alle quali non mi potevo sottrarre; inviti a parlare (quasi) sempre di metrica. Se tutto ciò sia stato un bene o un male va lasciato al lettore di decidere.

I due saggi della prima sezione (*Primi appunti sull'arte del verso nella* Divina Commedia e *Sul metro della* Divina Commedia: *sondaggi per un'analisi sintattica*) fanno parte di un progetto giovanile di ricerca sulla scrittura della *Commedia* in relazione alla metrica, cominciato con la tesi di laurea. Dopo il secondo, i miei interessi si sono spostati decisamente verso i problemi della norma, in una prospettiva non solo teorica, ma anche e soprattutto filologica. Come conseguenza, non ho dato seguito ai propositi di ampliamento e approfondimento di questioni metrico-stilistiche che, a mio rimprovero, sono disseminati nei due scritti. Come scrisse un recensore abbastanza severo, ma che in qualche punto aveva ragione, del volume oggi difficilmente reperibile in cui furono già raccolti (*Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981), «None of the studies offers a definitive treatment of its subject matter, and all of the conclusions are presented as tentative, though [concedeva con un poco di benevolenza] this does not entirely detract from their utility» (Joseph A. Barber, in «Modern Language Notes», XCVIII, 1983, p. 141). Questo carattere di apertura è rimasto anche in altri miei contributi, nei quali in genere cerco di mettere a fuoco alcune questioni, lasciando il 'sistema' da completare; giudicheranno i lettori se essi siano ugualmente di qualche utilità.

Il mio punto di arrivo, almeno per ora, per quanto riguarda il concetto della forma del verso, e in particolare dell'endecasillabo, che pone, per la poesia italiana, i problemi più complessi e interessanti, è nel primo capitolo della quinta edizione della *Metrica italiana* e nel contributo *Incertezze di metrica dantesca*, capitolo 9 di questo libro. I saggi raccolti nella seconda sezione sono tappe di un percorso lungo il quale ho affrontato più volte di nuovo le stesse questioni, ripensandone degli aspetti, lasciandone cadere altri, precisando, prima di tutto a me stesso, la validità o meno delle proposte via via avanzate, e cambiando per gradi il tipo di approccio.

Vedo ora come un elemento di debolezza di *Cesura epica, lirica, italiana* (qui il capitolo 3) l'adesione, allora convinta, alla *communis opinio* secondo cui nella poesia antica «nessuna configurazione di accenti pare veramente inaccettabile, in assenza di un canone che non si è ancora formato» (§ 2.1.2). Questa idea è implicita anche nei miei due precedenti saggi danteschi, dove però la questione della forma del verso non è al centro dell'interesse. In sostanza si può enunciare così: sebbene la maggior parte degli endecasillabi, e in certi periodi e ambienti tutti o quasi tutti, abbiano toniche le sillabe 4ª-8ª-10ª o 4ª-7ª-10ª o 6ª-10ª (schemi che, in questa e in altre forme, più semplici e più complesse, entrano nella trattatistica solo da Bembo in poi), ciò non rifletterebbe un modello soggiacente; l'unica regola fissa dell'endecasillabo sarebbe che abbia tonica la decima; il carattere sempre, o quasi sempre o frequentemente tonico di 4ª e 8ª, 4ª e 7ª, oppure 6ª sarebbe il

risultato di una stratificazione di usi, di abitudini compositive, dell'effetto naturale della prosodia della lingua. In altre parole, l'endecasillabo sarebbe una specie di contenitore di sillabe toniche o atone secondo la prosodia della lingua e la costruzione e l'intonazione della frase: qui verrebbe in campo la sintassi, e devo perciò precisare che, sebbene all'epoca condividessi sostanzialmente questa visione delle cose, come si vede dai saggi 1-3, l'enfasi posta sulla sintassi soprattutto nel secondo saggio dantesco è riferita alla scrittura e allo stile, non al disegno accentuativo del verso, di cui lì non mi occupo.

Posto che l'endecasillabo italiano 'classico' o canonico, diciamo da Petrarca a Carducci, è invece certamente un verso che deve avere tonica la quarta o la sesta sillaba (se ci s'intende su che cosa ciò voglia dire: cfr. il capitolo 9, § 3), dal punto di vista descritto nasceva (o nasce) l'idea della 'alterità' dell'endecasillabo delle origini, privo di questa condizione obbligatoria. *Cesura epica* è un tentativo, esperito all'inizio di una riflessione che poi è andata avanti correggendo molto, di definire una struttura più precisa dell'endecasillabo a partire dal suo modello, cioè dal *décasyllabe* provenzale più che da quello francese, sviluppando in tutte le sue conseguenze i risultati delle ricerche di d'Arco Silvio Avalle sulla 'preistoria' e sulle origini di questo verso. Di qui lo spoglio sistematico della *Commedia* secondo le categorie descrittive del *décasyllabe*, che mette in evidenza le somiglianze con il modello, e anche le differenze, che in questo saggio sono già fatte notare, ma non abbastanza enfatizzate. Poiché è rimasto questo il mio contributo più citato, ne deriva anche che sono stato

arruolato fra coloro che sostengono che l'endecasillabo italiano 'ha la cesura': a ragione se ci si riferisce a questo solo saggio, ma a torto se si considerano i miei lavori successivi.

Ho infatti ripreso in mano la questione, qualche anno dopo, in *Endecasillabo, décasyllabe, e altro* (qui il capitolo 5), occasionalmente per rispondere ad una critica di Remo Fasani a *Cesura epica*, ma soprattutto alla luce di un fatto capitale di cui prima non mi ero reso conto, e che mi si è chiarito recensendo e discutendo la *Théorie du vers* di Benoît de Cornulier (qui il capitolo 4): che cioè nella forma di un verso il primo punto essenziale, 'metrico', che viene prima del ritmo e dello stile, è la sua riconoscibilità. Nella metrica italiana, come in quella provenzale e francese, in cui il verso è definito dal numero delle sillabe, si riconosce che un verso corrisponde ad un altro, fino ad un certo numero di sillabe, perché si è in grado di percepire intuitivamente gli eventuali scarti nel numero di più serie di sillabe in sequenza (soffermarsi a contare le sillabe non è evidentemente la stessa cosa). Oltre un certo numero, questa percezione diretta viene meno, ed è necessario un qualche punto di riferimento. Nella metrica francese il limite è di otto sillabe (con una nona eventuale oltre la misura), e il *décasyllabe*, in effetti, si riconosce perché è composto di due misure, una di quattro e l'altra di sei sillabe (o viceversa, ma in un tipo di verso distinto). In italiano il limite è a quanto pare di sei/sette sillabe (sesta tonica, settima atona), e nell'endecasillabo (decima tonica, undicesima atona) il riferimento interno è dato da una sillaba tonica nella quarta o nella sesta posizione:

è questo il modo più semplice, coerente e comprensivo, e che genera meno casi particolari, di descrivere ciò che è metrico in questo verso (come dovrebbe apparire chiaro dalla prima parte del capitolo 9).

Il valore di riferimento interno, nell'endecasillabo, proprio della quarta sillaba dipende in modo evidente dal modello del *décasyllabe*; per quanto riguarda la sesta è necessaria qualche ulteriore considerazione, che ho proposto in *Endecasillabo*, décasyllabe *e altro*, dopo avere riesaminato il rapporto fra prosodia e metrica italiana e galloromanza (soprattutto provenzale) e la struttura del *décasyllabe* provenzale confrontata con quella dell'endecasillabo. La prospettiva del saggio in questione è decisamente orientata verso il modello galloromanzo, ma l'idea raggiunta nelle conclusioni è che la possibilità, sperimentata in *Cesura epica*, di descrivere l'endecasillabo delle origini come un *décasyllabe* serve a spiegare le caratteristiche del verso italiano, la cui struttura propria ha però come punto di riferimento interno non la cesura, ma un accento in una sede obbligatoria. È vero, come scrivevo, che è Petrarca che declassa definitivamente le forme non canoniche (che anche in Dante sono non più che sporadiche) da varianti rare a semplici manifestazioni di ignoranza metrica, ma è anche vero, come mi sono chiarito più avanti, che l'esistenza di varianti rare (gli endecasillabi con quarta e sesta sillaba entrambe atone) non dimostra che il modello dell'endecasillabo non sia fin dalle origini quello con accento obbligatorio sulla quarta o sulla sesta sillaba. Su questo ho scritto negli attuali capitoli 8 (*Appunti su metro e*

lingua) e 9 (*Incertezze di metrica dantesca*), il secondo dei quali rimanda, come ho detto, alle formulazioni del primo capitolo della nuova *Metrica italiana*.

Che una forma di verso non sia inaccettabile, infatti, significa solo che qualche volta i poeti si sono concessi dei versi che uscivano dalla norma, e che, dal punto di vista della critica del testo, non si può negare a priori che un verso che esce dalla norma sia lezione d'autore e non testo corrotto; ma gli endecasillabi che in nessun modo permettono di accentare né la quarta né la sesta sillaba sono non una minoranza, ma eccezioni che confermano la regola (fra gli antichi, alcuni, citati nei capitoli 3 e 5, ricalcano il modello del *décasyllabe* con cesura lirica). Un verso che permette di accentare la sesta, esemplifico nel capitolo 8, sebbene questa non sia tonica nell'intonazione normale, è «che di lacrime *son* fatti uscio e varco»; un verso che non lo permette sarebbe «*che di lacrime *rifatti* uscio e varco», e questo infatti Petrarca non lo fa mai, ma è rarissimo anche prima. Ovvero, l'endecasillabo non è solo un contenitore di dieci/undici sillabe (decima tonica), ma ha alla base un modello 'musicale', che risale per imitazione al *décasyllabe*, il quale, come tutti i versi romanzi, nasce dalla poesia cantata (lirica) o cantilenata (epica). Su questo modello il discorso può adattarsi con scarti di un certo grado, ma non oltre, perché al di là si generano versi che 'fanno macchia' sia per l'orecchio moderno (come si può giudicare a orecchio), sia per quello antico (come si può giudicare dalle statistiche): sui modi e sui limiti di questi scarti dico qualcosa di più preciso nel capitolo 9.

Il discorso sull'endecasillabo, in evoluzione da un saggio all'altro, come ho cercato di precisare, si intreccia, nei capitoli 4-9, con altre ricerche di prosodia romanza (sillabismo e rima) che non sono altrettanto bisognose di precisazioni, su temi che per alcuni aspetti ho trattato anche in contributi di metrica provenzale qui non raccolti (*Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale* e *«Er auziretz» di Giraut de Borneil e «Abans qe·il blanc puoi» di autore incerto: note sulla rima dei trovatori*, nella bibliografia sotto gli anni 1989 e 1992).

I saggi della terza sezione comprendono al centro il mio primo contributo, quello sulla *Caduta* di Parini (capitolo 12), scritto ancora da studente (mi è caro ricordare di nuovo Mario Fubini, che me lo pubblicò); in alcuni mi sono avventurato, altri diranno con quali risultati, anche su terreni che non mi sono molto familiari: il rapporto fra musica e poesia, in quello sulla metrica dei Siciliani (capitolo 10); la poesia contemporanea, in quello sul sonetto (capitolo 11), tema inevitabile anche del saggio sui Siciliani, e in quelli sulla metrica narrativa (capitolo 13) e su Caproni (capitolo 14); al limite della critica letteraria, parlando (nei capitoli 11 e 13) anche di poeti recentissimi come Costantino Garosi e Jean Robaey, quest'ultimo anzi in attività.

Inevitabilmente, l'accostamento nel libro di saggi in cui ritornano più volte argomenti simili, quando non gli stessi argomenti, ha generato numerose ripetizioni, che non era possibile eliminare, attutite, spero, dal fatto che i contesti e i

punti di vista dai quali sono affrontati gli stessi temi variano da un saggio all'altro.

Coloro che nel corso degli anni mi hanno aiutato nei miei studi sono talmente tanti che mi devo rifugiare in un caldissimo ringraziamento collettivo. Un grazie particolare, ora, a Gian Paolo Renello, che mi ha convinto a fare questo libro e mi ha generosamente aiutato nella revisione, e a Biagio Forino, che ne ha promosso e seguito la pubblicazione.

I contributi qui raccolti sono stati pubblicati nelle sedi seguenti:

1. *Primi appunti sull'arte del verso nella «Divina Commedia»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLII, 1975, pp. 1-32 [riedito in P.G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981, pp. 39-65].

2. *Sul metro della «Divina Commedia»: sondaggi per un'analisi sintattica*, «Studi mediolatini e volgari», XXIV, 1976, pp. 7-72 [riedito nel volume cit., pp. 67-127].

3. *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, «Metrica», IV, 1986, pp. 67-107. Corrisponde, con modifiche solo di dettaglio, al testo presentato al Colloquio *La metrica: storia e metodi*, Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-17 ottobre 1982 (organizzato da Furio Brugnolo), pubblicato negli Atti, in «Metrica», IV, solo nel 1986. Sono usciti prima della pubblicazione Frare (1983), con critiche, e, benché scritta successivamente, la mia recensione a Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*.

4. Recensione-discussione di Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé* (Paris, aux Éditions du Seuil, 1982), «Rivista di letteratura italiana», II, 1984, pp. 587-605.

5. *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1990, pp. 465-513.

6. *Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)*, «Rivista di letteratura italiana», XI, 1993, pp. 393-410.

È il testo di una conferenza tenuta all'Istituto di Filologia moderna di Parma il 1° marzo 1993.

7. *Elementi unitari nella metrica romanza medievale: qualche annotazione in margine ad una* Storia del verso europeo, in *Il verso europeo*. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1994), a cura di Francesco Stella, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana-Fondazione Ezio Franceschini, 1995, pp. 75-101.

8. *Appunti su metro e lingua*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VI, 2003, pp. 9-26. È il testo della relazione letta al LVIII Convegno annuale del Circolo Linguistico Fiorentino, *Lingua e metrica*, dedicato a Carlo Alberto Mastrelli per i suoi ottanta anni, Firenze, 19 dicembre 2003.

9. *Incertezze di metrica dantesca*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII, 2010 (= *Saggi danteschi per Alfredo Stussi a cinquant'anni dalla sua laurea*), pp. 79-94.

10. *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile. Per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo Editore, 1999, pp. 187-216.

11. *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica. Revista española de métrica comparada», I, 2003, pp. 7-35. È il testo di una lezione tenuta ai Cursos de otoño dell'Università di Siviglia il 27 settembre 2002.

12. *Appunti e ricerche sul metro della "Caduta"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII, 1971, pp. 334-357.

13. *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*, «Moderna», II, 2, 2000, pp. 25-41.

14. *Caproni e i manuali di metrica*, in *Omaggio a Caproni*. Atti del Convegno, Livorno, 9 febbraio 2001, a cura di Lorenzo Greco, Pisa, Pacini, 2003, pp. 117-139. È stato scritto per il convegno *Omaggio a Giorgio Caproni* (Provincia di Livorno, 9 febbraio 2001), su invito di Lorenzo Greco. I testi di Caproni sono citati da Zuliani (1998); da qui derivano anche i numeri di pagina apposti in parentesi quadre a citazioni altrui.

I testi sono riediti con modeste modifiche, tacite quando non vi si introducono elementi nuovi; i pochi interventi di aggiornamento, correzione o integrazione, se sono di qualche importanza, sono in nota in parentesi quadre, o segnalati in nota, sempre in parentesi quadre, o in postilla. Le citazioni bibliografiche sono normalizzate e rinviate alla bibliografia finale, che va intesa esclusivamente come l'indice delle opere citate.

Parte prima. Per la versificazione della *Divina Commedia*

Capitolo primo

Primi appunti sull’arte del verso nella *Divina Commedia*

Nello studio che qui viene proposto si vuole sviluppare l’ipotesi di lavoro di Contini nel punto che concerne la priorità dell’aspetto iterativo nella versificazione dantesca. Sebbene possa sembrare riduttivo tornare dall’interpretazione generale all’analisi di singoli fatti formali, viene ritenuto nel saggio che per questa via sia possibile chiarire, almeno in alcuni punti di rilievo, "ragioni" e caratteristiche del verso della "Commedia".

Nella generale abbondanza degli studi su Dante, anche i problemi sollevati dalla forma metrica della *Divina Commedia* (sia riguardo al semplice schema e alla questione della sua origine, sia in connessione con analisi più generali dello stile dantesco) vantano un’illustre tradizione di contributi[1]. La svolta segnata dall’*Interpretazione di Dante* di Contini (1965) è però stata tale da ripresentare, in certo modo, il campo come vergine, indicando alla ricerca vie nuove che solo parzialmente, per ora, sono state percorse[2]; è stato questo saggio a mettere decisamente in primo piano un concetto come quello di «memoria ritmica» che, se pure posto inizialmente per illustrare una generale e non strettamente

‘tecnica’ dimensione dell’opera (Dante ‘produttore di *auctoritates*’), giustifica e rende anzi necessarie prove di lettura volte a ricercare nel tessuto della *Commedia* i modi concreti in cui forme e figure del verso (o della sequenza versificata) si richiamano e si saldano nella continuità del poema.

Nello studio che qui propongo ho voluto sviluppare l’ipotesi di lavoro di Contini nel punto che concerne la priorità dell’aspetto iterativo nella versificazione dantesca. Sebbene possa sembrare riduttivo tornare dall’interpretazione generale all’analisi di singoli fatti formali, credo che per questa via sia possibile chiarire, almeno in alcuni punti di rilievo, ‘ragioni’ e caratteristiche del verso della *Commedia*.

1. ‘Forma chiusa’ per eccellenza, lo schema posto da Dante per la *Commedia* prevede vincoli eccezionalmente stretti, se considerati in relazione all’ampiezza del poema. Come in forme quali il sonetto e la sestina, l’autore prende fin dall’inizio un impegno preciso[3] sulla lunghezza finale dell’opera (nella canzone il numero delle stanze non è esplicitamente predeterminato), temperato soltanto, nella *Commedia*, da una certa elasticità nella lunghezza dei singoli canti[4]. Anche lo schema delle rime, astrattamente considerato, è molto restrittivo; e si vede pienamente l’importanza di questo fatto quando si consideri che proprio questo schema determina formalmente non solo la terzina, ma anche la divisione dei canti[5], vale a dire le due scansioni fondamentali dell’opera. È stato unanimemente o quasi osservato (e non si può non consentire) che il vincolo è anche

stimolo per l'attività inventiva di Dante; e si è aggiunto (che era quasi implicito) che il vincolo posto inizialmente è o diventa tutt'uno con quell'attività[6]. Considerate da vicino nel loro complesso, però, le 'reazioni' di Dante alle costrizioni dello schema e anche, non bisogna dimenticare, alla generale 'costrizione' costituita dal poderoso disegno dell'opera possono riservare, come si vedrà, non poche sorprese.

2. A parte il carattere di restrizione 'forte', una caratteristica della forma metrica della *Commedia* parallela a quelle sopra accennate è la dipendenza, in un certo senso gerarchica, delle sequenze minori da quelle maggiori, delle singole parti dall'insieme, del canto dal poema, della terzina dal canto e così via[7]. Non serve soffermarsi su questa caratteristica, che appare quasi ovvia; ma è opportuno precisare che, se in questo studio mi occupo in modo prevalente di forme del verso, o comunque di elementi minori e subordinati nell'insieme della versificazione della *Commedia*, è perché considero questa ricerca un preliminare utile al successivo rovesciamento del quadro, basato su un approfondimento delle caratteristiche formali delle sequenze maggiori. Infatti, mentre si può disporre di adeguati strumenti di lavoro (anche concettuali) per quanto riguarda l'analisi delle forme del verso, già per un fenomeno pur così attinente ad esse qual è l'*enjambement* esistono ancora consistenti difficoltà operative[8], e i problemi aumentano se sono coinvolte sequenze maggiori.

3. Quando Dante nel *De vulgari eloquentia* stabilisce, con una precisione che sembra contrastare con i nostri moderni (e romantici) princìpi della libertà creativa dell'artista, i vocaboli «que nobilissima sunt et membra vulgaris illustris» (II VII 5)[9], il suo interesse è chiaramente rivolto alla costruzione di una lingua poetica legata ad una forma metrica e stilistica molto precisa: la canzone com'è definita nei capitoli seguenti del trattato. Questo, che è un dato di fatto largamente acquisito alla comune lettura del *De vulgari eloquentia*[10], può essere sviluppato per comprendere i modi della versificazione dantesca non solo nelle canzoni, o più generalmente nell'esperienza lirica, ma anche nella *Commedia*[11].

Si può sostenere che per Dante un aspetto importante del ritmo[12] nasce dalla scelta delle parole e dai modi del loro inserimento nel verso, ovvero dalla possibilità di sfruttare in funzione di richiamo e di scansione ritmica del poema la ripresa di analoghe organizzazioni di parole. È facile del resto osservare che la presenza di tali organizzazioni verbali legate fra loro per somiglianze formali che si imprimono nella memoria del lettore è nella *Commedia* piuttosto massiccia.

4. Lo schema più facilmente percepibile, in tali organizzazioni di parole, è quello che utilizza la ripetizione della stessa parola nel verso[13]. Già Contini (1965), p. 383, ha richiamato l'attenzione sull'uso di aggettivi o avverbi raddoppiati in clausola:

> Ella sen va notando lenta lenta (*Inf*. XVII 115)
> tra li scheggion del ponte quatto quatto (*Inf*. XXI 89)
> prendendo la campagna lento lento (*Purg*. XXVIII 5)

avvegna che si mova bruna bruna (*Purg*. XXVIII 31)
trasse del fondo, e gissen vago vago (*Purg*. XXXII 135)
sì, soprastando al lume intorno intorno (*Par*. XXX 112)

Sebbene la ‘consistenza sillabica’ del sintagma possa considerarsi benissimo, con Contini, una delle motivazioni di tale impiego (tanto è vero che sintagmi del genere si trovano anche all’interno del verso: «e così chiusa chiusa mi rispuose», *Par*. V 138, dove la forma è messa in particolare risalto dall’energica paronomasia in clausola del verso seguente: «nel modo che ’l seguente canto canta»), si tratta di un caso particolare all’interno di una serie più ampia.

Oltre al caso, molto vicino al precedente, ma per il quale può essere plausibile chiamare in causa una motivazione espressiva, di un imperativo raddoppiato in clausola[14]:

chiamando «Buon Vulcano, aiuta, aiuta!» (*Inf*. XIV 57)
lo duca mio, dicendo «Guarda, guarda!» (*Inf*. XXI 23)
gridando a sé pur: «Martira, martira!» (*Purg*. XV 108)
sopra me vidi, e dicea: «Tiemmi, tiemmi! (*Purg*. XXXI 93)
mosso Palermo a gridar: «Mora, mora!» (*Par*. VIII 75)

si trovano ben rappresentate in clausola figure del tipo *di balzo in balzo* (che esemplifico sommariamente):

con questo vivo giù di balzo in balzo (*Inf*. XXIX 95)
potavam sù montar di chiappa in chiappa (*Inf*. XXIV 33)
ben andava il valor di vaso in vaso (*Purg*. VII 117)
ch’al sommo pinge noi di collo in collo (*Par*. IV 132)
e poscia per lo ciel, di lume in lume (*Par*. XVII 115)
a lo splendor che va di gonna in gonna (*Par*. XXVI 72)
vo per la rosa giù di foglia in foglia (*Par*. XXXII 15)
per lo ’nferno qua giù di giro in giro (*Inf*. XXVIII 50)
e altri fin qua giù di giro in giro (*Par*. XXXII 36)

e del tipo *a brano a brano*:

> troncandosi co' denti a brano a brano (*Inf*. VII 114)
> e quel dilaceraro a brano a brano (*Inf*. XIII 128)
> gittansi di quel lito ad una ad una (*Inf*. III 116)
> le vite spiritali ad una ad una (*Par*. XXXIII 24)
> vid'io cascar li tre ad uno ad uno (*Inf*. XXXIII 71)
> molti altri mi nomò ad uno ad uno (*Purg*. XXIV 25)
> ché due nature mai a fronte a fronte (*Inf*. XXV 100)
> Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio (*Par*. XII 121)

5. Ancora più interessante è che la ripetizione della stessa parola può definire o sottolineare la scansione del verso in emistichi, o ponendosi le due occorrenze della parola rispettivamente all'inizio di ogni emistichio, oppure accostate al centro del verso. Per il primo caso si possono citare alcuni esempi di nuovo con l'imperativo:

> Faccian li Ghibellin, faccian lor arte (*Par*. VI 103)
> suoni la volontà, suoni 'l disio (*Par*. XV 68)
> «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi» (*Purg*. XXXI 133)

e molti altri diversi (si noti che in alcuni casi può trattarsi, più che di una parola, di un sintagma[15], anche con l'imperativo: «Pon giù omai, pon giù ogne temenza», *Purg*. XXVII 31), fra i quali scelgo:

> Così si mise e così mi fé intrare (*Inf*. IV 23)
> Questi è Rinier; questi è 'l pregio e l'onore (*Purg*. XIV 88)
> Questo m'invita, questo m'assicura (*Par*. IV 133)
> Questo si vuole e questo già si cerca (*Par*. XVII 49)
> l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte (*Purg*. XI 80)
> di quel di Spagna e di quel di Boemme (*Par*. XIX 125)
> Tutti lo miran, tutti onor li fanno (*Inf*. IV 133)
> a tal querente e a tal professione (*Par*. XXIV 51)
> in tanto amore e in tanto diletto (*Par*. XXXII 62)

Per te poeta fui, per te cristiano (*Purg*. XXII 73)

Per il secondo caso citerò i seguenti esempi significativi:

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui» (*Inf*. I 67)
ma io farò de l'altro altro governo! (*Purg*. V 108)
che Molta in Albia, e Albia in mar ne porta (*Purg*. VII 99)
volasser parte, e parte inver' l'arene (*Purg*. XXVI 44)
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti (*Purg*. XXXI 119)
quando con li occhi li occhi mi percosse (*Purg*. XXXIII 18)
che, saziando di sé, di sé asseta (*Purg*. XXXI 129)
e come in voce voce si discerne (*Par*. VIII 17)
S'elli ama bene e bene spera e crede (*Par*. XXIV 40)

Non sarebbe in fondo fuori luogo se per versi di questo genere, singolarmente considerati, si parlasse di 'cesura retorica'. Una lettura attenta della *Commedia*, in effetti, convince a mio parere che nella composizione del verso il fatto normativo dello schema degli accenti (tolto naturalmente l'accento essenziale sulla decima sillaba) entra alquanto meno di schemi e movenze più fluide[16]; la 'retorica' concretamente pertinente è meno normativa e dichiarata, e sembra connessa piuttosto con l'*attività* della versificazione, in quanto in essa tendono naturalmente a riattuarsi (spesso anche, come suggeriscono alcuni casi che si vedranno più avanti, per linee di minore resistenza) schemi verbali o sintattici di cui viene sentita la qualità ritmica (i «rapporti, giaciture e contatti» di cui parla Contini). Anche tenendo conto delle osservazioni di Pazzaglia (1967), pp. 107-139, sui princìpi danteschi dell'eufonia verbale, si è tentati di qualificare come 'ritmo verbale' questo sistema ritmico che si fonde con quello normativo.

6. Ricorderò ancora, per quanto riguarda la ripetizione della stessa parola o sintagma nel verso, alcuni versi che si possono disporre in serie per la particolare funzione ‘enfatica’ del sintagma ripetuto:

> «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice» (*Purg*. XXX 73)
> «Non son colui, non son colui che credi» (*Inf*. XIX 62)
> il luogo mio, il luogo mio che vaca (*Par*. XXVII 23)
> venir chiamando: «Ov’è, ov’è l’acerbo?» (*Inf*. XXV 18)
> pur me, pur me, e ’l lume ch’era rotto (*Purg*. V 9)
> «*Pape Satàn, pape Satàn, aleppe!*» (*Inf*. VII 1)

cui si possono accostare:

> «Flegïàs, Flegïàs, tu gridi a vòto» (*Inf*. VIII 19)
> «O Virgilio, Virgilio, chi è questa?» (*Purg*. XIX 28)

e alcuni altri, caratteristici per una ripetizione doppia che li occupa quasi per intero:

> e moto a moto e canto a canto colse (*Par*. XII 6)
> Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro (*Par*. XIV 1)
> ed eran due in uno e uno in due (*Inf*. XXVIII 125)
> morti li morti e i vivi parean vivi (*Purg*. XII 67)

7. Anche più in generale, comunque, il ‘ritmo verbale’ del verso ha per lo più un andamento binario, avendo rilievo la presenza, e il parallelismo o l’opposizione, di un elemento duplice. Si trovano molto frequentemente, nella *Commedia*, versi nei quali ha una posizione importante un’espressione scandita in due elementi[17]:

> «Deh, se giustizia e pietà vi disgrievi (*Purg*. XI 37)

(che si può collegare con «giustizia vuole e pietà mi ritene», *Purg*. X 93),

solea valore e cortesia trovarsi (*Purg*. XVI 116)
un crucifisso, dispettoso e fero (*Purg*. XVII 26)
Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio (*Inf*. X 85)
con affezion ritrassi e ascoltai (*Inf*. XVI 60)
Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura (*Par*. V 100)
con una spada lucida e aguta (*Purg*. XXIX 140)
Quasi ammiraglio che in poppa e in prora (*Purg*. XXX 58)
onde Perugia sente freddo e caldo (*Par*. XI 46)
e fé pianger di sé i folli e i savi (*Par*. V 71)
Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento (*Par*. XXII 88)

L'elenco potrebbe essere molto lungo, a controprova del fatto che questi 'tipi' suonano familiari al lettore del poema.

8. Le possibilità d'impiego della 'formula duplice' nella costruzione del verso sono però alquanto più vaste. Un rapido sguardo ad alcuni casi particolari nel vasto sistema delle clausole dantesche permetterà di trarre conseguenze (e criteri d'indagine) notevoli.

È nota fino almeno dal saggio di Parodi[18] l'importanza delle ultime sedi del verso, dove cade la rima, per quanto riguarda l''invenzione' dantesca. Da una serie di clausole come la seguente:

se non uscisse fuor del cammin vecchio (*Purg*. IV 66)
Io volsi Ulisse del suo cammin vago (*Purg*. XIX 22)
s'io ritorno a compiér lo cammin corto (*Purg*. XX 38)
Poi ripigliammo nostro cammin santo (*Purg*. XX 142)
tra Ebro e Macra, che per cammin corto (*Par*. IX 89)

si nota come a una particolarità accentuativa (l'accento sulla nona sillaba è raro nella *Commedia*[19]) si leghi uno schema di parole, questa volta del tipo nome + aggettivo, e in particolare *cammin* + aggettivo bisillabo. Anche di questo

incontro di parole è evidentemente sentita la qualità ritmica, se non vogliamo piuttosto dire, spingendo il fatto a maggiori conseguenze, che la qualità ritmica è *posta* dalla ripresa della forma (che in quanto ripresa può considerarsi una figura), così da caratterizzare la forma complessiva del verso.

Di simili formule nome + aggettivo aventi qualche rilevanza ritmica è possibile trovare, nella *Commedia*, molti e diversificati esempi. È molto normale, per scegliere un caso interessante, che forme come *anima*, *anime*, *animi*, *animo* siano seguite in clausola da un aggettivo (di varia lunghezza), anche probabilmente per la resistenza dantesca al verso sdrucciolo (e poi manca nel lessico della *Commedia*[20] una qualsiasi rima non equivoca per le prime tre forme, e per *animo* c'è solo *magnanimo*, che non viene usato in rima). In *Inf*. III 88:

> E tu che se' costì, anima viva,

abbiamo la prima realizzazione di un tipo di verso in cui il secondo emistichio è occupato dalla forma *anima* + aggettivo bisillabo; tipo semplicemente potenziale, sul nascere, ma attualizzato dal ripetersi della stessa forma, a breve distanza, in un verso che ha la medesima scansione (*mai* in questo caso dev'essere considerato monosillabo):

> Quinci non passa mai anima buona (*Inf*. III 127)

A questo punto la forma, ripetuta, diventa ripetibile: la ripetizione, in altre parole, ne ha fissato la qualità ritmica[21]. Svincolata allora dalla contingenza iniziale, la figura potrà

essere riutilizzata in contingenze ritmiche diverse. Sfogliando la *Commedia*, si troverà:

> m'andava io con quell'anima carca (*Purg*. XII 2)

dove, pur contando lo stesso numero di sillabe, il sintagma non coincide più con l'emistichio, ma è ben all'interno di questo, e per di più fortemente separato dall'accento finale del primo emistichio, che questa volta si trova sulla quarta sillaba. La nuova forma di verso, legata alle due precedenti dalla qualità ritmica del sintagma finale, sarà, nel gioco di composizione e scomposizione di forme che comincia a sembrare caratteristico dell'arte dantesca del verso, nuovamente utilizzabile in quanto tale:

> per l'assentir di quell'anima degna (*Purg*. XXII 126)

la riprende infatti esattamente.

Aggiungerò, a titolo di esempio, qualche altra occorrenza di queste clausole:

> rispuose il savio mio, «anima lesa (*Inf*. XIII 47)
> al loco che perdé l'anima ria (*Inf*. XIX 96)
> Ma s'io vedessi qui l'anima trista (*Inf*. XXX 76)
> mossi la voce: «O anime affannate (*Inf*. V 80)
> gridò a noi: «O anime crudeli (*Inf*. XXXIII 110)
> incominciai: «O anime sicure (*Purg*. XXVI 53)

9. Non è senza peso che clausole nome + aggettivo sostanzialmente simili si possano avere anche quando il sostantivo è piano. Si veda per esempio *aere* (sineretico negli esempi proposti):

> Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno (*Inf*. II 1)

che visitando vai per l'aere perso (*Inf*. V 89)
Dal volto rimovea quell'aere grasso (*Inf*. IX 82)
Questo ne tolse li occhi e l'aere puro (*Purg*. XV 145)
quand'io senti' di prima l'aere tosco (*Par*. XXII 117)
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro (*Inf*. XVI 130)
m'andava io per l'aere amaro e sozzo (*Purg*. XVI 13)

10. Saranno da considerare del tutto analoghe alle precedenti le clausole aggettivo + nome (dove è l'aggettivo costante, invece del nome), per le quali è possibile trovare nella *Commedia* serie di notevole interesse. Citerò molto sommariamente dalla serie di *alcun*, *alcuna*, *alcuno*:

soli eravamo e sanza alcun sospetto (*Inf*. V 129)
che fier la selva e sanz'alcun rattento (*Inf*. IX 69)
maravigliando tienvi alcun sospetto (*Purg*. XXVIII 79)
de la sua gran virtute alcun conforto (*Par*. XI 57)
rimane ancor di lui alcuna vista (*Inf*. XIII 147)
e con essa pensai alcuna volta (*Inf*. XVI 107)
Ella non ci dicëa alcuna cosa (*Purg*. VI 64)
mi stringe a seguitare alcuna giunta (*Par*. VI 30)
Ma se tu sai e puoi, alcuno indizio (*Purg*. VII 37)
fosse gustata sanza alcuno scotto (*Purg*. XXX 144)

e da quella di *alta*, *alte*, *alti*, *alto*:

In su l'estremità d'un'alta ripa (*Inf*. XI 1)
e che, se fossi stato a l'alta guerra (*Inf*. XXXI 119)
dove i bolliti facieno alte strida (*Inf*. XII 102)
Maria mi diè, chiamata in alte grida (*Par*. XV 133)
pria cominciato in li alti Serafini (*Par*. VIII 27)
ciò ch'io dirò de li alti Fiorentini (*Par*. XVI 86)
Giustizia mosse il mio alto fattore (*Inf*. III 4)
veramente a così alto sospetto (*Purg*. VI 43)

Si notino anche, all'interno di quest'ultima, le serie aggiuntive *alta* + nome bisillabo + aggettivo bisillabo:

da tutte parti l’alta valle feda (*Inf*. XII 40)
tra ’l pozzo e ’l piè de l’alta ripa dura (*Inf*. XVIII 8)
Sì passeggiando l’alta selva vòta (*Purg*. XXXII 31)
Finito questo, l’alta corte santa (*Par*. XXIV 112)

e *più* + *alto* + nome bisillabo:

Ierusalèm col suo più alto punto (*Purg*. II 3)
sé dimostrando di più alto tribo (*Purg*. XXXI 130)
desiderate voi più alto loco (*Par*. III 65)

È inoltre da osservare che *altissimo* si trova nella stessa posizione in tutte e tre le sue occorrenze nella *Commedia*:

«Onorate l’altissimo poeta (*Inf*. IV 80)
di quel segnor de l’altissimo canto (*Inf*. IV 95)
di cotal grazia l’altissimo lume (*Par*. XXXII 71)

Aggiungerò qualche esempio dalle clausole con *dolce*, *dolci*, perché, fra l’altro, è parola tematica:

Ma quando tu sarai nel dolce mondo (*Inf*. VI 88)
«quando sarai dinanzi al dolce raggio (*Inf*. X 130)
se mai torni a veder lo dolce piano (*Inf*. XXVIII 74)
udire in voce mista al dolce suono (*Purg*. IX 141)
tin tin sonando con sì dolce nota (*Par*. X 143)
silenzio puose a quella dolce lira (*Par*. XV 4)
le uscìo di bocca e con sì dolci note (*Purg*. VIII 14)
diverse voci fanno dolci note (*Par*. VI 124)
nostre serene in quelle dolci tube (*Par*. XII 8)

11. A ben vedere, quello che conta non è tanto che *anima* o *dolce* ricorrano un certo numero di volte in una certa posizione, quanto che si possa isolare una serie di clausole «*anima* + aggettivo», «*dolce* + sostantivo». Sebbene ad alcune parole le abitudini compositive di Dante possano almeno apparentemente assegnare posizioni privilegiate nel verso,

così che il loro ritornare nella stessa posizione serva da elemento di scansione ritmica, molto più conta, per questa stessa scansione, quello che suggerirei di chiamare ‘sintagma ritmico’, e di definire così: ‘sintagma di varia estensione, divisibile in due parti fondamentali contigue, appartenente ad una serie più o meno estesa di sintagmi analoghi, con i quali ha in comune una delle due parti (nella stessa posizione), e una certa analogia (di qualunque tipo) della parte rimanente’.

Questa definizione è in sostanza una descrizione delle clausole qui presentate nei §§ 8, 9 e 10, fatta in modo che ne traggano il giusto rilievo gli elementi a mio parere essenziali. Ma ci si accorge subito che questa definizione o descrizione trova, nel verso della *Commedia*, un campo d’applicazione assai più ampio.

12. Prima di tutto si può parlare di ‘sintagma ritmico’ per casi del tutto analoghi fuori di clausola (come prima riprova che il fatto interessa alquanto profondamente la composizione del verso). Riprendendo il sostantivo *aere*, troveremo la serie seguente:

> per l’aere nero e per la nebbia folta (*Inf*. IX 6)
> ne l’aere dolce che dal sol s’allegra (*Inf*. VII 122)
> ne l’aere vivo, tal moto percuote (*Purg*. XXVIII 107)
> ne l’aere tenebroso si riversa (*Inf*. VI 11)
> per l’aere luminoso, onde buon zelo (*Purg*. XXIX 23)

Qui *aere* + aggettivo (bisillabo o, due volte, quadrisillabo) occupa sempre il primo emistichio, completato sempre in prima sillaba da una preposizione; di conseguenza i cinque versi appaiono composti sullo stesso movimento iniziale.

13. In secondo luogo la definizione copre anche molti casi in cui una stessa parola di un certo rilievo (anche, ma non necessariamente, per la consistenza sillabica) compare in una serie di versi nella stessa posizione (anche questa di rilievo, per esempio in fine di emistichio). Così avviene in tutte e tre le occorrenze nel poema della forma *apparenza*, sempre alla fine del primo emistichio di sette sillabe (accento sulla sesta e cesura dopo la settima atona):

diventa in apparenza poco e scuro (*Par*. VI 85)
fia vinto in apparenza da la carne (*Par*. XIV 56)
l'amor de l'apparenza e 'l suo pensiero (*Par*. XXIX 87)

Sebbene si tratti di una serie forse troppo piccola per abbondare in considerazioni, non è superfluo rilevare la somiglianza dei primi emistichi, tutti con l'accento sulla seconda sillaba. Aggiungo il caso più cospicuo di *amor*, che nella metà circa delle sue occorrenze compare alla fine del primo emistichio. Gli emistichi in questione sono alquanto variabili; ma si consideri la cadenza data al verso dalla cesura su sillaba tonica e dal fatto che quest'ultima appartiene ad una parola-chiave, e in secondo luogo che all'interno della serie più generica se ne stabiliscono altre in cui anche la parte precedente *amor* riprende caratteristiche analoghe; esemplifico i casi in cui si trova nel primo emistichio un'espressione del tipo *fuoco* o analoghi dal punto di vista semantico, e quelli in cui *amor* è preceduto da un aggettivo:

perché foco d'amor compia in un punto (*Purg*. VI 38)
che di foco d'amor par sempre ardente (*Purg*. XXVII 96)
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte (*Par*. III 18)
ch'arder parea d'amor nel primo foco (*Par*. III 69)

di faville d’amor così divini (*Par*. IV 140)
ne la fiamma d’amor non è adulto (*Par*. VII 60)

(in tutti questi casi il primo emistichio è di sette sillabe; quindi la prima parte del ‘sintagma ritmico’ oltre a riprendere il concetto ha la stessa misura);

del nostro amor tu hai cotanto affetto (*Inf*. V 125)
che ’l mal amor de l’anime disusa (*Purg*. X 2)
d’antico amor sentì la gran potenza (*Purg*. XXX 39)
che ’l primo amor che ’n lui fu manifesto (*Par*. XII 74)
però se ’l caldo amor la chiara vista (*Par*. XIII 79)
O dolce amor che di riso t’ammanti (*Par*. XX 13)
di vero amor, ch’a la morte seconda (*Par*. XX 116)

14. Ma la definizione di ‘sintagma ritmico’ serve bene a inquadrare, riconducendolo a quelli fin qui segnalati, anche un altro fenomeno di non secondaria importanza, che interessa un migliaio di versi della *Commedia*. Intendo parlare della riutilizzazione di emistichi[22], che vengono ripresi in forma identica per comporre nuovi versi: all’interno di ogni serie i versi hanno in comune il primo o il secondo emistichio, mentre l’altro può avere la forma più varia, ma ha ovviamente la stessa misura sillabica. In questo caso, dunque, il ‘sintagma ritmico’ coincide col verso.

Non mi pare che a questo aspetto della *Commedia* sia stato dato il risalto che merita, non foss’altro per ragioni quantitative; per molti casi in cui si verifica, il fatto non è stato nemmeno osservato[23]. Ma non è solo per questo che mi soffermerò con ampiezza di particolari su questo fenomeno: esso infatti, in un certo senso come ‘caso limite’, serve bene a

illustrare il sistema dei ‘sintagmi ritmici’ all’interno del quale si inserisce.

Col fenomeno della riutilizzazione di emistichi in generale, che interessa i modi della composizione del verso nel complesso del poema, non vanno confusi i casi, pur formalmente analoghi, in cui Dante utilizza in forma anaforica la ripetizione di un emistichio per motivi di composizione retorica ‘locale’, nel senso che la ripetizione di quel particolare emistichio riguarda soltanto il passo in questione e non direttamente la scansione ritmica del poema: per esempio, in versi consecutivi, in *Inf*. III 1-3:

> ‘Per me si va ne la città dolente,
> per me si va ne l’etterno dolore,
> per me si va tra la perduta gente.

Oppure, a intervalli regolari, nel canto XX del *Paradiso*:

> ora conosce il merto del suo canto… (40)
> ora conosce quanto caro costa… (46)
> ora conosce che ’l giudicio etterno… (52)
> ora conosce come il mal dedutto… (58)
> ora conosce come s’innamora… (64)
> Ora conosce assai di quel che ’l mondo… (70)

I casi che mi interessano (resterà questione aperta se doverli considerare un’estensione di questi appena citati) si verificano in posizioni non così retoricamente determinate, e in contesti sostanzialmente liberi (con qualche distinzione, soprattutto per la categoria delle riprese narrative). Se in alcuni casi si trova una stretta vicinanza semantica fra i versi legati dalla riutilizzazione di un emistichio, ciò andrà

considerato, nel quadro complessivo del fenomeno, come un elemento in più, sovrapposto al fatto formale da considerarsi (almeno come ipotesi di lavoro) primario. I tre versi che utilizzano come primo emistichio *che s'acquistò*, per esempio, si inseriscono tutti nell'enunciazione di un articolo di fede:

> Ben si convenne lei lasciar per palma
> in alcun cielo de l'alta vittoria
> che s'acquistò con l'una e l'altra palma (*Par*. IX 121-123)
>
> Quivi si vive e gode del tesoro
> che s'acquistò piangendo ne lo essilio
> di Babillòn, ove si lasciò l'oro (*Par*. XXIII 133-135)
>
> E quei che vide tutti i tempi gravi,
> pria che morisse, de la bella sposa
> che s'acquistò con la lancia e coi clavi (*Par*. XXXII 127-129)[24]

15. Una categoria molto importante, nell'insieme di versi in questione, è formata da quelli il cui primo emistichio è costituito da una formula di passaggio narrativo o, in molti casi, da una 'didascalia' quasi stereotipa. Si trova in questi versi l'indicazione più evidente (non priva di conseguenze, volendo spingere questi primi risultati ad un'interpretazione della *Commedia*) che la forma narrativa del poema ha un influsso diretto sul modo della composizione del verso. Un gruppo consistente è costituito dai versi della forma: *E io a lui* + discorso diretto (venti occorrenze), *Ed elli a me* + discorso diretto (trentacinque occorrenze), *E quelli a me* + discorso diretto (cinque occorrenze), *Ed ella a me* + discorso diretto (due occorrenze). Anche il secondo emistichio, in alcuni casi, può avere un movimento analogo; per esempio (accostando i versi in modo significativo):

Ed elli a me: «Però che tu rificchi… (*Purg*. XV 64)
Ed elli a me: «Però che tu trascorri… (*Inf*. XXXI 22)
Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio (*Purg*. II 94)
Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia (*Purg*. IV 37)
E io a lui: «L'affetto che dimostri (*Par*. XXII 52)
E io a lui: «L'angoscia che tu hai (*Inf*. VI 43)[25]

16. Del tutto analoghe sono altre 'formule' narrative alquanto più complesse, non limitate al semplice pronome, ma caratterizzate dall'impiego di un sostantivo, accompagnato, per completare la formula, da un altro elemento del discorso, variabile, ma di fatto ripetuto in gruppi più limitati, o sottogruppi, di versi. Un gruppo esemplare di 'formule' poco differenziate fra di loro, e tutte legate al medesimo sostantivo, è quello che si costituisce intorno alla parola *maestro* (della quale va per inciso sottolineata l'importanza tematica nella *Commedia*). Sono in tutto una cinquantina, variamente articolate. Per esempio:

Così disse 'l maestro; ed elli stessi (*Inf*. IX 58)
Così disse 'l maestro; e quelli in fretta (*Inf*. XXXI 130)
Così 'l maestro; e quella gente degna (*Purg*. III 100)
Così 'l maestro; e io «Alcun compenso (*Inf*. XI 13)[26]

La formula può essere inserita all'interno di un discorso diretto iniziato nel verso precedente, con *disse* in prima posizione:

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro, «ché, seggendo in piuma… (*Inf*. XXIV 46-47)
«Maggior difetto men vergogna lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato (*Inf*. XXX 142-143)
«Quell'anima là sù ch'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scarïotto (*Inf*. XXXIV 61-62)

«Attienti ben, ché per cotali scale»
disse ’l maestro, ansando com’uom lasso,
«conviensi dipartir… (*Inf.* XXXIV 82-84)
«Perché l’animo tuo tanto s’impiglia»,
disse ’l maestro, «che l’andare allenti? (*Purg.* V 10-11)

e ancora:

disse ’l maestro mio fermando ’l passo (*Purg.* III 53),
disse ’l maestro mio, «se tu ’l discerni» (*Inf.* XXXIV 3)[27].

Oppure la formula può essere usata al di fuori del discorso diretto:

Lo mio maestro e io dopo le spalle (*Inf.* X 3)
Lo mio maestro e io e quella gente (*Purg.* II 115)
Lo mio maestro e io soli amendue (*Purg.* XV 40)[28]

Notevole, poi, che in un sottogruppo di questo genere il primo emistichio sia costantemente diviso in «didascalia + inizio di discorso diretto», dove quest’ultimo comincia con la parola *maestro*:

E io: «Maestro, assai chiara procede (*Inf.* XI 67)
E io: «Maestro, che è tanto greve (*Inf.* III 43)
E io: «Maestro, già le sue meschite (*Inf.* VIII 70)
E io: «Maestro, i tuoi ragionamenti (*Inf.* XX 100)
E io: «Maestro, molto sarei vago (*Inf.* VIII 52)
E io: «Maestro, quai son quelle genti (*Inf.* IX 124)
E io: «Maestro, tra questi cotali (*Inf.* VII 49)
E io: «Maestro mio, fa, se tu puoi (*Inf.* XXII 43)
E io: «Maestro mio, or qui m’aspetta (*Inf.* XXXII 82)[29]

Una situazione praticamente analoga troviamo nei due versi seguenti:

«Maestro mio», diss’io, «che via faremo?» (*Purg.* IV 36)

«Maestro mio», diss’io, «or mi di’ anche (*Inf*. VII 67)[30]

17. Un altro gruppo di riprese narrative (poco meno di sessanta) è organizzabile intorno alle varie voci di *cominciare* e derivati: *comincia’ io* (cinque occorrenze), *io cominciai* (sei occorrenze), *E io incominciai* (due occorrenze), *incominciai* (tre occorrenze), *poi cominciò* (cinque occorrenze), *ricominciò* (otto occorrenze), ecc.[31] L’emistichio ripetuto, in una buona parte di questi casi, è composto di una sola parola: è questa una situazione diversa da quelle prima considerate, ma in un punto che non mi pare essenziale, almeno ai fini del discorso svolto. Emistichi di una sola parola riutilizzati non sono insoliti; anche al di fuori del campo delle formule narrative, cui appartiene *continüò*:

continüò col fin di sue parole (*Purg*. XXIX 2)
continüò come colui che dice (*Purg*. XXX 71)
continüò così ’l processo santo (*Par*. V 18)[32]

ne troviamo per *diversamente* (quattro volte)[33], *etternalmente* (quattro volte)[34], *liberamente* (tre volte)[35], *maravigliando* (due volte)[36], *mirabilmente* (due volte)[37], *misericordia* (due volte)[38], *necessità* (tre volte)[39], *raccomandò* (due volte)[40], *sicuramente* (due volte)[41], *similemente* (cinque volte)[42], *soavemente* (due volte)[43], *subitamente* (sei volte)[44], *virtüalmente* (due volte)[45], *esperïenza*:

esperïenza avesser li occhi mei» (*Inf*. XXXI 99)
esperïenza d’esto giron porti» (*Inf*. XVII 38)
esperïenza, se già mai la provi (*Par*. II 95)[46]

Come si vede dagli esempi, si tratta in una buona parte di casi di parole che spiccano non soltanto per la loro consistenza sillabica (già sufficiente, peraltro, ad assicurare una funzione ritmica, contrassegnando i versi in cui vengono riprese), ma anche per una certa importanza semantica relativamente al discorso della *Commedia*.

18. *Dire* è ben rappresentato nelle riprese citate al § 16; ma va citato ancora un gruppo di cinque versi in cui alla formula narrativa viene attribuita in sovrappiù una funzione enfatica. Proprio l'enfasi del primo emistichio potrebbe far pensare che questo non debba essere riutilizzato; e invece abbiamo:

> «Oh», diss'io lui, «se l'altro non ti ficchi (*Inf*. XXX 34)
> «Oh», diss'io lui, «or se' tu ancor morto? (*Inf*. XXXIII 121)
> «Oh!», diss'io lui, «per entro i luoghi tristi (*Purg*. VIII 58)
> «Oh!», diss'io lui, «per li vostri paesi (*Purg*. VIII 121)
> «Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi (*Purg*. XI 79)[47]

19. Una classificazione precisa delle formule di passaggio narrativo nella loro varia articolazione (tolti i primi casi lampanti, sopra citati) è forse prematura. Il materiale messo a disposizione dal *corpus* degli emistichi ripetuti permette tuttavia di tracciare qualche linea approssimativa[48]. Si può dire in generale che dalla formula stereotipa si trapassa gradualmente a formule di carattere ambiguo o che a prima vista non sembrano formule, finché la ripresa dell'emistichio appare, nella sua natura ritmica, occasionale, cioè non ascrivibile ad un repertorio potenziale di formule, ma ad un incontro fra l'attività della composizione e la memoria (non solo di «rapporti, giaciture, contatti»)[49] del già composto:

perfettamente naturale, quindi, che alla ripresa del primo emistichio, che dà lo spunto ritmico al verso, si accompagni un cambio di ritmo nel secondo emistichio. La ripresa di primi emistichi come *per l'universo* o *la parte orïental*, non formulari come, per es., *ed elli a me*, si inserisce in una serie di formule locative:

> da l'altra parte vidi 'l re Latino (*Inf*. IV 125)
> da l'altra parte m'eran le divote (*Purg*. XIII 82)
> da l'altra parte in fuor troppo s'approccia (*Purg*. XX 9)
> da l'altra parte onde sono intercisi (*Par*. XXXII 25)
> Da questa parte cadde giù dal cielo (*Inf*. XXXIV 121)
> Da questa parte con virtù discende (*Purg*. XXVIII 127)
> Da questa parte onde 'l fiore è maturo (*Par*. XXXII 22)
> da tutte parti l'alta valle feda (*Inf*. XII 40)
> da tutte parti saettava il giorno (*Purg*. II 55)
> da tutte parti per la gran foresta (*Purg*. XXIX 17)
> da tutte parti la beata corte (*Par*. XXXII 98)[50]

Trovando dunque le coppie non stereotipe

> la parte orïental tutta rosata (*Purg*. XXX 23)
> la parte orïental de l'orizzonte (*Par*. XXXI 119)

> per l'universo penetra, e risplende (*Par*. I 2)
> per l'universo secondo ch'è degno (*Par*. XXXI 23)[51]

osservata con tutta l'energia possibile la differenza, si noterà che ci troviamo, sia pure all'estremità opposta, all'interno dello stesso sistema.

20. Anche se poco rappresentati, gli inizi di verso con *allora* hanno, per via dell'avverbio, un aspetto alquanto stereotipo:

> Allora udi': «Dirittamente senti (*Par*. XXIV 67)
> Allora udi': «Se quantunque s'acquista (*Par*. XXIV 79)[52]

Allor mi volsi al poeta, e quei disse (*Inf*. XII 113)
Allor mi volsi come l'uom cui tarda (*Inf*. XXI 25)
Allor si mosse, e io li tenni dietro (*Inf*. I 136)
allor si mosse contra 'l fiume, andando (*Purg*. XXIX 7)[53]

Più rappresentata, non dico sorprendentemente, ma certo uscendo un poco dall'aspettativa più naturale del ricercatore, è una serie in cui mancano elementi, in apparenza, potenzialmente formulari; è semplicemente *noi* + verbo al passato (imperfetto o passato remoto):

Noi andavam con li diece demoni (*Inf*. XXII 13)
Noi andavam per lo solingo piano (*Purg*. I 118)
Noi andavam per lo vespero, attenti (*Purg*. XV 139)
Noi andavam con passi lenti e scarsi (*Purg*. XX 16)
Noi ci appressammo a quelle fiere isnelle (*Inf*. XII 76)
Noi ci appressammo, ed eravamo in parte (*Purg*. IX 73)
Noi ci volgemmo ancor pur a man manca (*Inf*. XXIII 68)
Noi ci volgemmo sùbiti, e Virgilio (*Purg*. XXI 14)
Noi discendemmo il ponte da la testa (*Inf*. XXIV 79)
Noi discendemmo in su l'ultima riva (*Inf*. XXIX 52)
Noi eravam lunghesso mare ancora (*Purg*. II 10)
Noi eravam tutti fissi e attenti (*Purg*. II 118)
Noi eravam dove più non saliva (*Purg*. XVII 76)
Noi eravamo ancora al tronco attesi (*Inf*. XIII 109)
Noi eravamo al sommo de la scala (*Purg*. XIII 1)
Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio (*Inf*. XXVII 133)
Noi passammo oltre, là 've la gelata (*Inf*. XXXIII 91)
Noi salavam per entro 'l sasso rotto (*Purg*. IV 31)
Noi salavam per una pietra fessa (*Purg*. X 7)[54]

fino al caso limite

Noi eravam partiti già da ello (*Inf*. XXXII 124)
Noi eravam partiti già da esso (*Purg*. XX 124)[55]

due versi che differiscono esclusivamente per ragioni di rima. Non è necessario, insomma, un elemento in qualche modo privilegiato perché il primo emistichio venga ripreso in altri versi.

21. Ci si rende conto che l'ampiezza stessa del poema, e il ripetersi in esso, nel variare delle situazioni narrative, di contingenze stilistiche e sintattiche analoghe portano abbastanza naturalmente alla ripresa di forme simili. Quello che va ancora sottolineato è che questo fatto incide profondamente sulla formazione del verso, anche al di là delle contingenze che più immediatamente si prestano alla ripresa. È naturale che la frequenza delle descrizioni, delle similitudini e degli incontri porti con sé il ritorno di determinate forme: si inquadrano così le riprese *non altrimenti* (dieci volte)[56], *così vid'io* (nove volte)[57], e di molti emistichi che prendono l'avvio da *come* o *così*[58]. Ma il fatto va oltre, includendo movimenti espressivi apparentemente più liberi:

ma tu chi se', che sì se' fatto brutto? (*Inf*. VIII 35)
Ma tu chi se', che 'n su lo scoglio muse (*Inf*. XXVIII 43)
«ma tu chi se' che di noi dimandasti (*Inf*. XXIX 93)
Ma tu chi se', che nostre condizioni (*Purg*. XIII 130)[59]

«Or chi tu se' che vai per l'Antenora (*Inf*. XXXII 88)
«Or chi tu se' che 'l nostro fummo fendi (*Purg*. XVI 25)
«Or chi tu se', che vuo' sedere a scranna (*Par*. XIX 79)[60]

E saranno, con queste, da considerare con attenzione riprese del tipo *ma dimmi, se tu sai*[61], *ben m'accors'io*[62], *ben puoi veder*[63]; parallelamente alle riprese di *maravigliando* e *mirabilmente* (v. sopra § 17), quella di *chi crederebbe*:

Chi crederebbe che l'odor d'un pomo (*Purg*. XXIII 34)
Chi crederebbe giù nel mondo errante (*Par*. XX 67)[64]

e la serie di versi costruiti su *non ti maravigliar*:

non ti maravigliar più che d'i cieli (*Purg*. III 29)
non ti maravigliar s'io la rincalzo (*Purg*. IX 72)
Non ti maravigliar s'io piango, Tosco (*Purg*. XIV 103)
«Non ti maravigliar s'ancor t'abbaglia (*Purg*. XV 28)
«Non ti maravigliar perch'io sorrida (*Par*. III 25)
non ti maravigliar, ché ciò procede (*Par*. V 4)
non ti maravigliar, ché, dicend'io (*Par*. XXVII 20)[65]

Questi versi, così calati nelle necessità retoriche poste dal disegno e dallo spirito del poema[66], spingono naturalmente ad una prima conclusione, già possibile anche in questa fase della ricerca.

22. Sulla formazione del verso, nella *Commedia*, agisce concretamente e direttamente la dimensione complessiva del poema. Il 'sintagma ritmico', coincida o non coincida col verso, non è altro che il riflesso locale di un ritmo che si identifica con la struttura stessa del poema, dapprima in quanto ideata da Dante prima di affrontare l'opera, poi anche in quanto parzialmente attuata. L'architettura del poema è evidente nei suoi elementi, chiamiamoli così, normativi (divisione delle cantiche, dei canti, delle terzine, schema delle rime, il tutto messo in pratica senza sbavature per 14233 versi), e anche dal punto di vista del disegno generale della narrazione: nell'attuazione dell'opera, accompagnandosi con la ripresa costante dello schema della terzina e delle rime, la ripresa di altri elementi serve allo stesso tempo da seconda

scansione del ritmo, sovrapposta alla prima, e da ‘controllo di struttura’ operato più o meno spontaneamente. D’altro canto, anche sul versante della narrazione, il ripetersi di situazioni analoghe, per esempio la frequente e insistita meraviglia manifestata dalle anime dell’oltremondo nel trovarsi di fronte a un vivo[67], è quasi sicuramente assimilabile ad un controllo di struttura.

Questo vuol dire, naturalmente, che tutto lo studio qui presentato è da considerarsi, oltre che come una proposta, come un lavoro preparatorio. Per descrivere adeguatamente la situazione che emerge da questi assaggi, è necessario un secondo studio di carattere sintattico che definisca le varie scansioni ritmiche del poema a partire dalle unità maggiori, cominciando dalla prima; ma questo non sarà possibile, a mio parere, senza un’ulteriore ‘messa a punto’ metodologica rispetto allo stato attuale degli studi su Dante.

23. Intanto, il quadro delineato resta comunque aperto a svariate possibilità d’interpretazione. Vi aggiungo alcune riprese degne di considerazione. Prima di tutto quella di un’immagine:

> con l’ali aperte e sovra i piè leggero! (*Inf*. XXI 33)
> con l’ali aperte li giacea un draco (*Inf*. XXV 23)
> con l’ali aperte e a calare intesa (*Purg*. IX 21)
> con l’ali aperte, che parean di cigno (*Purg*. XIX 46)[68]

A questi versi si può accostare *Inf*. V 83 (fra l’altro tormentato anche proprio per l’alternativa *alzate*/*aperte*)[69]:

> con l’ali alzate e ferme al dolce nido

e, per una certa somiglianza:

> Le braccia aperse, dopo alcun consiglio (*Inf*. XXIV 22)
> Le braccia aperse, e indi aperse l'ale (*Purg*. XII 91)[70]

versi a loro volta ricollegabili a:

> le bocche aperse e mostrocci le sanne (*Inf*. VI 23)

In secondo luogo è da segnalare una serie di inizi di verso apparentemente 'neutri', ma contenenti parole in realtà di qualche importanza, e ripresi più volte; per es. *la bella donna*:

> la bella donna, e poi di farne strazio?» (*Inf*. XIX 57)
> La bella donna ne le braccia aprissi (*Purg*. XXXI 100)
> La bella donna che mi trasse al varco (*Purg*. XXXII 28)
> la bella donna: «Questo e altre cose (*Purg*. XXXIII 121)
> la bella donna mossesi, e a Stazio (*Purg*. XXXIII 134)
> la bella donna ch'al ciel t'avvalora (*Par*. X 93)[71]

e con questa *la donna mia* (cinque volte)[72], *la mente mia* (quattro volte)[73], *la mente tua* (due volte)[74], *l'anima mia* (quattro volte)[75], *l'anima tua* (due volte)[76], *l'anima santa* (due volte)[77], ecc.

24. Versi come 'sintagmi ritmici', per il caso specifico della riutilizzazione di un emistichio, si hanno anche ripetendo, invece del primo, il secondo emistichio. Qui la situazione è un poco diversa. Prima di tutto, infatti, lo spoglio dei versi interessati (circa trecento)[78] dice che, più che di secondi emistichi, si tratta spesso di ampie clausole (ho preso in considerazione quelle di almeno cinque sillabe) che non coincidono necessariamente con l'emistichio. La definizione che ho dato di 'sintagma ritmico' (§ 11) può comunque valere

anche per questi casi. In secondo luogo, è qui più difficile avere serie di versi, legati da clausole uguali, che siano più che coppie. In sostanza, l'unica serie di una certa estensione è quella formata dalla clausola *parole sue*:

> per appressarne le parole sue (*Inf*. XXVIII 129)
> Sì mi spronaron le parole sue (*Purg*. IV 49)
> prode acquistar ne le parole sue (*Purg*. XV 42)
> come la mente a le parole sue (*Purg*. XXIV 102)
> mi dirizzò con le parole sue (*Par*. VI 18)
> Sì mi prescrisser le parole sue (*Par*. XXI 103)
> poscia che prima le parole sue (*Par*. XXV 117)
> Poi procedetter le parole sue (*Par*. XXVII 37)

Non è inesatto dire che le possibilità immediate offerte dalla ripetizione della clausola sono, nella *Commedia*, relativamente poco sfruttate. Ma questa volta il fatto va considerato, piuttosto che dal punto di vista del movimento o spunto ritmico del verso, da quello della rima.

25. Si noterà allora che in un gruppo consistente di versi (circa novecento, oltre quelli citati nel paragrafo precedente), oltre alla ripresa della parola in rima (fatto in sé non particolarmente significativo, escluso quando sia ripresa l'intera terna)[79], si riprende un sintagma, non solo *volta* ma *dier volta*[80], non solo *ombra* ma *quell'ombra*[81], non solo *era* ma *dov'io era*[82] o *che lì era*[83], non solo *passi* ma *lenti passi*[84] e via dicendo. È in questo quadro che si inseriscono coppie come

> e disse a me: «Or sie forte e ardito (*Inf*. XVII 81)
> e dissi: «Va, ch'i' son forte e ardito (*Inf*. XXIV 60)

> vidi presso di me un veglio solo (*Purg*. I 31)
> e, diretro da tutti, un veglio solo (*Purg*. XXIX 143)

s'io meritai di voi assai o poco (*Inf*. XXVI 81)
Per che, s'ella si piega assai o poco (*Par*. IV 79)

Il fatto ripetitivo interessa qui un punto chiave dell'articolazione del discorso in terzine, sovrapponendosi, fra l'altro, all'inventività e alla ricerca linguistica che, com'è stato assai bene e più volte notato[85], riverbera dalla parola in rima all'interno del verso.

26. Con la rima si entra nell'ambito del discorso dantesco in quanto, svolgendosi, trascende il verso e lo degrada ad articolazione inserita in un sistema di articolazioni. Così è pure per l'*enjambement*, per definire i modi del quale non sono più sufficienti, come per la rima, uno spoglio e un'analisi comparativa di singoli versi. Già Beccaria, comunque, ha notato che anche nel caso dell'*enjambement* si possono riconoscere figure ricorrenti[86], e altri esempi si potrebbero aggiungere ai suoi[87]. Ma il discorso andrà condotto in forma sistematica, come ho già detto, in modo diverso e più generale, con criteri che sostanzialmente sono ancora da definire[88].

L'osservazione fondamentale cui tendono questi primi appunti, e che mi pare si possa ritenere dimostrata, è che nella tecnica versificativa di Dante la consistenza dei procedimenti iterativi (al di là del fatto ormai accettato che questi sono tipici di ogni tecnica versificativa) è molto maggiore di quanto in genere non si creda.

Su questa base è possibile approfondire l'indagine sugli aspetti della versificazione dantesca, tenendo veramente

conto dei rapporti fra gli elementi e l'insieme, e delle caratteristiche che fanno della *Commedia* un poema non solo concepito, ma anche tecnicamente realizzato in modo così omogeneo.

---

[1] Una bibliografia accurata dei più importanti studi sulla forma metrica della *Commedia* si trova in Cremante e Pazzaglia (1972). [Fra i numerosi titoli successivi a questa, si possono citare Bertinetto (1973), Beccaria (1975), Di Girolamo (1976), Fasani (1978-1980, 1988 e 1992), Bigi (1981), Gorni (1981 e 1993), Leonardi (1993), Punzi (1995), Robey (1997 e 2000), Praloran (2007), Fumagalli (2008), Praloran e Soldani (2010)].

[2] Sulla via di Contini si è messo Gian Luigi Beccaria, in particolare con l'articolo *L'autonomia del significante. Figure dantesche* (Beccaria 1970a). Cfr. anche Beccaria (1968, 1969, 1970b) [saggi confluiti e rifusi in Beccaria (1975)].

[3] È evidente, mi pare, che fin dall'inizio il poema è previsto in 100 canti, riuniti in 3 cantiche ognuna di 33 canti con uno di prologo prima dell'*Inferno*. Sorprenderebbe molto se uno schema generale come quello della *Commedia* dovesse risultare *a posteriori*; comunque la triplice divisione della materia è già enunciata per bocca di Virgilio in *Inf*. I 112-119, mentre i versi di *Purg*. XXXIII 136-141: «S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte» devono riferirsi non tanto ad un generico senso della misura, quanto ad uno schema generale che Dante intende rispettare. Cfr. anche Pasquini (1970).

[4] La lunghezza dei canti è infatti oscillante: da 115 versi (*Inf*. VI e *Inf*. XI) a 160 (*Purg*. XXXII). Si nota tuttavia una certa predilezione per le misure intermedie: 71 canti misurano da 136 a 148 versi.

[5] Rappresentando lo schema delle rime per ogni canto «ABA, BCB, …, XYX, YZY, Z», si può osservare che il limite di canto, tanto all'inizio quanto alla fine, è individuato anche formalmente dalla presenza di una coppia di parole in rima (AA e ZZ) al posto di una terna (per es. BBB).

[6] Cfr. per es. Parodi (1896), e Fubini (1962), pp. 185-221.

[7] Non pongo qui la domanda se ciò non valga in genere per ogni testo poetico. La linea degli studi più recenti porta comunque a rispondere affermativamente. Per un'informazione bibliografica v. Cremante e Pazzaglia (1972), pp. 473-481.

[8] Manca, per esempio, una definizione 'operativa' dell'*enjambement* tale da discriminare con sicurezza (che sarebbe fondamentale per un'indagine approfondita) i casi in cui si verifica da quelli in cui sussiste una pausa fra verso e verso. Neanche il pregevole intervento *ad hoc* di Cremante (1967) vale a risolvere il problema. È da ridefinire, credo, tutta la questione, a partire dai rapporti fra insiemi maggiori e minori della versificazione, prima di scendere al fatto particolare della pausa, se si vuole disporre di strumenti adeguati. [Qualche soluzione pratica nel capitolo 2].

[9] Il *De vulgari eloquentia* è citato dall'ed. Mengaldo (1979).

[10] Cfr. Pazzaglia (1967), e il capitolo sul *De vulgari eloquentia* in Vallone (1971), entrambi con ampia bibliografia.

[11] Come indicazione, naturalmente, di un modo di pensare che sarà pure rimasto in Dante; perché la lettera del passo citato è inapplicabile al poema. Sul divario esistente fra *De vulgari eloquentia* e *Commedia* si possono vedere Fubini (1962) e Pagliaro (1967), II, pp. 529-583 (che insiste piuttosto sull'aspetto specificamente linguistico, per cui la scelta di vocaboli presentata nel *Dve* salta completamente nella *Commedia* e *Inf*. XX termina con *introcque*). Esprimo qui per inciso il dubbio che la distanza fra trattato e poema non sia poi così grande, almeno sul piano della mentalità (per es. Dante continua a prediligere strutture poetiche rigidamente ordinate).

[12] Per il concetto di 'ritmo', come l'ho qui utilizzato, rimando a Pazzaglia (1970) e all'introduzione dello stesso a Cremante e Pazzaglia (1972), di cui ho discusso in Beltrami (1974). In sostanza, mi riferisco alla scansione di un *continuum* organizzata secondo regolarità di qualunque genere, le quali serviranno da riferimento anche per gli elementi irregolari. [Su metro e ritmo in poesia sono infine ritornato in Beltrami (2011), §§ 3-4].

[13] Per questa ricerca mi sono servito di Tagliavini (1965). Tutte le citazioni dalla *Divina Commedia* provengono da (o sono controllate su) l'edizione di Petrocchi (1966-1967) [non intervengo ora a correggere particolari che oggi andrebbero

corretti, prima di tutto *se'* per la 2ª pers. pres. ind. di *essere*, che Castellani (1999) ha dimostrato essere sempre *sè*, mai *sei*]. Avverto che normalmente nelle citazioni di versi singoli ho trascurato per comodità il segno di punteggiatura alla fine del verso (conservando i punti esclamativi e interrogativi).

[14] Il caso di *Par*. V 122: «detto mi fu; e da Beatrice: "Dì, dì…» è alquanto particolare, non solo perché l'imperativo è qui monosillabico, ma anche per la rima composta, per la quale, in un certo senso, il secondo imperativo cade 'fuori misura'.

[15] Uso qui 'sintagma' in senso non strettamente scientifico, per 'sequenza superiore alla parola'.

[16] Per la tormentata questione degli schemi accentuativi nell'endecasillabo dantesco e nei versi antichi in genere (dal punto di vista della normatività dello schema e della consapevolezza da parte dell'autore) cfr. soprattutto Pazzaglia (1967), pp. 68-75 e 90 («la 'liberalizzazione' dell'accento ritmico, per quel che riguarda la fissità delle sedi, deve essere riguardata come un carattere costitutivo della versificazione romanza») e *passim*, con bibliografia. [Ma sugli schemi accentuativi v. ora il primo capitolo di Beltrami (2011), e in questo libro il capitolo 9].

[17] Questo tipo di espressione può in molti casi considerarsi, retoricamente, un'iterazione sinonimica (*valore e cortesia*; cfr. Pellegrini 1964, pp. 136-147), in altri casi una *distributio* (*i folli e i savi*), o altro; ma la classificazione retorica conta meno, ai fini di questa indagine, del fatto formale.

[18] Parodi (1896), pp. 209-218; Contini (1939), pp. 322-323, dove, fra l'altro, così commenta il sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro* diretto a Cino: «È istruttivo vedere questa robustezza di vocabolario risalire il corso del verso, propagginarsi a ritroso rispetto alla rima ch'è il 'centro di difficoltà'».

[19] Cfr. Baldelli (1970).

[20] Ho consultato per questo il lessico inverso contenuto in Tagliavini (1965).

[21] Clausole come questa danno talvolta l'impressione di arieggiare quella dell'esametro latino (il che si spiegherebbe benissimo con la presenza in Dante dei suoi *auctores* e prima di tutto di Virgilio). Al di là delle impressioni, però, il problema è complesso, data la differenza sostanziale di struttura fra endecasillabo

ed esametro (un elemento assunto in una struttura diversa dalla propria cambia di qualità). Poiché solo alcune delle clausole in questione pongono la domanda, preferisco lasciarla in sospeso, in attesa di una verifica approfondita dei rapporti fra la versificazione di Dante e quella dei suoi *auctores*. Intanto si troveranno osservazioni molto utili su alcune forme passate dai classici in Dante nello studio sul XVIII dell'*Inferno* di Barchiesi (1967).

[22] [Questa ricerca fu condotta su un incipitario della *Commedia* preparato per me dal C.N.U.C.E. di Pisa, con ordine alfabetico integrale, come se ogni verso fosse una sola parola, e non per parole, come nell'incipitario di Tagliavini (1965). Mi è caro ricordare che la collaborazione del C.N.U.C.E. mi fu offerta da Antonio Zampolli; il lavoro fu eseguito da Eugenio Picchi e Sergio Rossi. Le citazioni tratte da questa fonte, inedita, sono segnalate dalla sigla *Inc.*].

[23] Escludendo Contini, che anzi fornisce lo spunto: Contini (1965), p. 382.

[24] *Inc.*, p. 35 (le terzine complete sono ricavate dall'ed. cit.).

[25] *E io a lui* (*Inc.*, p. 99): *Inf.* I 130, *Inf.* VI 43, *Inf.* VI 77, *Inf.* VIII 34, *Inf.* VIII 37, *Inf.* X 61, *Inf.* XIV 121, *Inf.* XVIII 120, *Inf.* XXVIII 91, *Inf.* XXX 91, *Inf.* XXXI 97, *Purg.* V 91, *Purg.* VIII 89, *Purg.* XI 118, *Purg.* XVI 52, *Purg.* XIX 131, *Purg.* XXIII 76, *Purg.* XXIV 52, *Purg.* XXVI 112, *Par.* XXII 52; *Ed elli a me* (*Inc.*, pp. 93-94): *Inf.* III 34, *Inf.* III 76, *Inf.* IV 19, *Inf.* V 76, *Inf.* VI 49, *Inf.* VI 106, *Inf.* VII 40, *Inf.* VII 52, *Inf.* VIII 10, *Inf.* VIII 55, *Inf.* XI 76, *Inf.* XIV 124, *Inf.* XV 55, *Inf.* XV 103, *Inf.* XVIII 52, *Inf.* XIX 34, *Inf.* XXI 133, *Inf.* XXVI 70, *Inf.* XXX 37, *Inf.* XXXI 22, *Inf.* XXXII 94, *Inf.* XXXIII 122, *Inf.* XXXIV 106, *Purg.* II 94, *Purg.* IV 37, *Purg.* IV 88, *Purg.* VI 34, *Purg.* X 115, *Purg.* XV 64, *Purg.* XVII 85, *Purg.* XVIII 46, *Purg.* XIX 97, *Purg.* XXIII 61, *Purg.* XXVI 106, *Par.* XXXII 109; *E quelli a me* (*Inc.*, p. 112): *Inf.* IV 76, *Inf.* VI 64, *Inf.* VII 70, *Inf.* IX 127, *Inf.* X 10; *Ed ella a me* (*Inc.*, p. 93): *Purg.* XIII 139, *Purg.* XXXIII 31.

[26] *Inc.*, p. 56 e p. 57.

[27] *Inc.*, p. 81.

[28] *Inc.*, p. 158.

[29] *Inc.*, p. 100. Sono da aggiungere *Ond'io: «Maestro* in *Purg.* XVIII 10 e *ond'io: «Maestro, dì*, in *Inf.* XXXI 21 e *Purg.* XII 118 (*Inc.*, p. 196); *per ch'io dissi: «Maestro* in *Inf.* III 72 e *Inf.* VI 103 (*Inc.*, p. 205); *per ch'io: «Maestro* in *Inf.* III 12, *Inf.* XXIV 72, *Inf.* XXXIII 104 (*Inc.*, ivi).

[30] *Inc.*, p. 164. Accostabili sono *Inf.* XXXIV 101: *maestro mio», diss'io quando fui ritto*, e *Inf.* XXVI 49: *«Maestro mio», rispuos'io, «per udirti* (*Inc.*, ivi).

[31] *Comincia'io* (*Inc.*, p. 50) in *Inf.* IV 47, *Inf.* XIX 48, *Purg.* XXIII 14, *Par.* XXIV 59, *Par.* XXIV 127; *io cominciai* (*Inc.*, p. 138) in *Inf.* II 10, *Inf.* XXIII 109, *Purg.* VI 28, *Purg.* X 112, *Par.* XVI 16, *Par.* XVII 103 – cui si possono aggiungere le due occorrenze di *i' cominciai* (*Inc.*, p. 133): *Inf.* V 73 e *Inf.* XIV 43; *E io incominciai* (*Inc.*, p. 100) in *Inf.* XXIX 102 e *Par.* XXI 52; *incominciai* (*Inc.*, p. 134) in *Purg.* XIII 86, *Purg.* XXVI 53, *Purg.* XXXIII 29; *poi cominciò* (*Inc.*, p. 217) in *Inf.* XXXIII 4, *Purg.* XXI 16, *Purg.* XXV 34, *Par.* XIX 40, *Par.* XXIX 10; *ricominciò* (*Inc.*, p. 240) in *Inf.* XIII 35, *Inf.* XXII 98, *Purg.* IX 92, *Purg.* XIV 77, *Purg.* XXVI 74, *Purg.* XXXI 4, *Par.* XXIV 118, *Par.* XXX 38. Si possono aggiungere *cominciò el* (*Inc.*, p. 50), *Purg.* XVII 92 e *Purg.* XXIV 44; *cominciò ella* (*Inc.*, ivi), *Purg.* VIII 115 e *Purg.* XXVIII 77; *cominciò elli a dire* (*Inc.*, ivi), *Inf.* XXI 119 e *Purg.* IX 86; *cominciò elli* (*Inc.*, ivi), *Inf.* IX 92, *Purg.* II 113 e *Par.* XXXI 113; *cominciò 'l duca mio* (*Inc.*, ivi), *Inf.* XXIX 86, *Purg.* X 11; *e cominciò* (*Inc.*, p. 91), *Par.* I 88, *Par.* I 103, *Par.* VII 17, *Par.* XII 31, *Par.* XIX 13, *Par.* XXXII 3, *Par.* XXXII 151; *el cominciò* (*Inc.*, p. 102), *Inf.* XV 46, *Purg.* I 112, *Purg.* XXVI 139, *Par.* XVIII 28; *mi cominciò* («… *a dire:*», o seguito immediatamente dal discorso diretto; *Inc.*, p. 172), *Inf.* XIII 18 e *Par.* XXI 5; *poi cominciai* (*Inc.*, p. 217), *Inf.* XVI 52, *Purg.* IV 123, *Par.* XV 73.

[32] *Inc.*, p. 54.

[33] *Inc.*, p. 83: *Par.* VIII 119, *Par.* XV 81, *Par.* XXIX 141, *Par.* XXXII 66.

[34] *Inc.*, p. 118: *Inf.* XXIX 90, *Par.* XIII 60, *Par.* XIV 15, *Par.* XV 12.

[35] *Inc.*, p. 154: *Inf.* XIII 86, *Purg.* XI 134, *Par.* XXXIII 18.

[36] *Inc.*, p. 168: *Purg.* II 69 e *Purg.* XXVIII 79.

[37] *Inc.*, p. 172: *Inf.* XX 11 e *Purg.* XXV 86.

[38] *Inc.*, p. 174: *Inf.* III 50 e *Purg.* IX 110.

[39] *Inc.*, pp. 176-177: *Inf.* VII 89, *Inf.* XII 87, *Par.* XVII 40.

[40] *Inc.*, p. 239: *Par.* XI 113 e *Par.* XXXII 126.

[41] *Inc.*, p. 255: *Inf.* XXI 90 e *Par.* V 123.

[42] *Inc.*, p. 257: *Inf.* III 115, *Inf.* VII 77, *Inf.* XIII 112, *Purg.* X 61, *Par.* XIII 77.

[43] *Inc.*, p. 260: *Purg.* I 125 e *Purg.* II 85.

[44] *Inc.*, p. 263: *Inf.* X 28, *Purg.* I 136, *Purg.* II 128, *Purg.* XVIII 89, *Purg.* XXVIII 38, *Par.* XX 5.

[45] *Inc.*, p. 283: *Purg.* XXV 96 e *Purg.* XXX 116.

[46] *Inc.*, pp. 116-117.

[47] *Inc.*, p. 192. Aggiungo alcune altre riprese organizzate intorno a *rispondere*: *rispuos'io lui* (*Inc.*, p. 242), *Inf.* I 81, *Inf.* X 50, *Inf.* XV 50, *Inf.* XV 80, *Purg.* XVIII 41, *Purg.* XXIII 57; *rispuose a me* (*Inc.*, p. 241), *Inf.* XXVI 55, *Purg.* XVI 137, *Par.* XXI 62; *così rispuose* (*Inc.*, p. 58), *Purg.* VII 9 e *Purg.* XVI 50.

[48] [Il materiale raccolto avrebbe permesso di darne una documentazione esauriente].

[49] Contini (1965), p. 378.

[50] *Inc.*, pp. 61, 64 e 65.

[51] *Inc.*, p. 148 e p. 209. Merita considerazione un altro richiamo fra *Par.* I e *Par.* XXXI: *La gloria di colui che tutto move* (*Par.* I 1) / *La gloria di colui che la 'nnamora* (*Par.* XXXI 5) (*Inc.*, p. 145), dove la fine del verso pare la parte sostituibile a piacere nella perifrasi. Cfr., per queste perifrasi, Hatzfeld (1930).

[52] *Inc.*, p. 5. Questa coppia in particolare è un poco sospetta, data la vicinanza dei due versi che potrebbe anche far pensare a una vaga intenzione anaforica. Si possono comunque accostare *e io udi'* (*Inc.*, p. 101), *Par.* XIV 34 e *Par.* XXVI 46, e *e io senti'* (*Inc.*, ivi), *Inf.* XXXIII 46 e *Par.* XI 16.

[53] *Inc.*, p. 5.

[54] *Inc.*, p. 182.

[55] *Inc.*, ivi.

[56] *Inc.*, p. 183: *Inf.* IX 67, *Inf.* XVII 49, *Inf.* XXI 55, *Inf.* XXII 130, *Inf.* XXXII 130, *Purg.* IX 34, *Purg.* XVII 3, *Purg.* XXVI 67, *Par.* XXVIII 89, *Par.* XXX 10.

[57] *Inc.*, p. 59: *Inf.* IV 94 (propriamente *così vid'i'*), *Inf.* V 48, *Inf.* XXI 94, *Inf.* XXV 142, *Purg.* II 130, *Purg.* XIV 70, *Par.* X 145, *Par.* XXV 22, *Par.* XXV 106.

[58] A parte i versi in genere che cominciano con *come* o *così*, molto numerosi (*Inc.*, pp. 45-49, 50-51, 55-59), gli emistichi ripresi sono i seguenti: *come colui (che)* (*Inc.*, p. 46), *Purg.* II 54 e *Purg.* XIX 41; *come dicesse* (*Inc.*, ivi), *Inf.* XXV 6, *Purg.* VIII 12, *Par.* XII 78; *come fec'io* (*Inc.*, p. 47), *Inf.* XXXIII 130 e *Par.* XXX 85; *come in lo specchio* (*Inc.*, ivi), *Purg.* XXXI 121 e *Par.* XXVIII 4; *come persona* (*Inc.*, p. 48), *Inf.* IV 3 e *Purg.* X 87; *com'esser può* (*Inc.*, p. 49), *Inf.* XXVIII 126 e *Par.* VIII 93 (e *com'esser puote* in *Purg.* XV 61); *come tu vedi* (*Inc.*, ivi), *Inf.* VI 54, *Inf.* VIII 75, *Inf.* XXIII 119, *Par.* II 122; *com'io vidi un* (*Inc.*, p. 51), *Inf.* XXVIII 23 e *Purg.* XXIV 139; *com'om che va* (*Inc.*, ivi), *Purg.* II 132 e *Purg.* XXIV 144; *così Beatrice* (*Inc.*, p. 56), *Par.* V 85, *Par.* XXIV 10, *Par.* XXVII 34 (*così Beatrice; e io…* in *Purg.* XXXII 106 e *Par.* XXIII 76); *così fec'io* (*Inc.*, ivi), *Par.* III 94 e *Par.* XXVIII 85; *così la donna mia* (*Inc.*, p. 57), *Par.* XXIII 10 e *Par.* XXVIII 61; anaforiche le riprese di *così fu fatta* in *Par.* XIII 82 e 84 e di *così giustizia qui* in *Purg.* XIX 120 e 123.

[59] *Inc.*, p. 170.

[60] *Inc.*, p. 198.

[61] *Inc.*, p. 163: *Inf.* VI 60, *Purg.* XXI 34, *Purg.* XXIV 10.

[62] *Inc.*, p. 13; la ripresa è molto ravvicinata, da *Par.* XIV 85 a 124; si può citare *Inf.* IX 85: «Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo».

[63] *Inc.*, p. 13: *Purg.* XVI 103 e *Purg.* XIX 138; e cfr. *Inf.* III 129: «ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona».

[64] *Inc.*, p. 40.

[65] *Inc.*, p. 188.

[66] Penso in particolare al discorso di Erich Auerbach in *Dante poeta del mondo terreno* (1929), tradotto e raccolto in Auerbach (1963), pp. 1-161.

[67] Si possono citare, per es., *Inf.* XII 79-90, *Inf.* XXVIII 43-54, *Purg.* III 88-99, *Purg.* XIII 145-147, *Purg.* XIV 1-3; e anche, sempre come 'controllo di struttura', *Par.* V 115-117 e passi consimili. Ma questo è fra i punti che maggiormente necessitano di un ulteriore approfondimento.

[68] *Inc.*, p. 52.

[69] Cfr. Petrocchi (1966-1967), nota ad l.

[70] *Inc.*, p. 152.

[71] *Inc.*, p. 142.

[72] *Inc.*, p. 143: *Purg.* XXXII 122, *Par.* VIII 15, *Par.* XXV 115, *Par.* XXVIII 40, *Par.* XXVIII 86.

[73] *Inc.*, pp. 146-147: *Purg.* III 12, *Par.* XVI 20, *Par.* XXIII 43, *Par.* XXX 27.

[74] *Inc.*, p. 147: *Inf.* X 127 e *Par.* XXV 47.

[75] *Inc.*, p. 147: *Purg.* II 110, *Purg.* XIII 137, *Purg.* XXXI 128, *Par.* XXII 122.

[76] *Inc.*, ivi: *Inf.* II 45 e *Par.* XXVI 8.

[77] *Inc.*, ivi: *Par.* X 125 e *Par.* XVII 101.

[78] Per questa ricerca serve egregiamente il *Rimario perfezionato* di Luigi Polacco (Polacco 1896). I criteri con cui questo è composto, per quanto qui interessa, sono i seguenti (pp. VI-VII): «1. I versi di ciascuna rima sono ordinati alfabeticamente secondo l'ultima parola di ciascun verso; 2. I versi terminanti colla medesima parola sono sub-ordinati secondo la parola precedente (penultima); quelli che hanno uguale anche questa sono sub-ordinati secondo la terzultima, e così di seguito». In questo modo, i versi che hanno una parte finale comune sono consecutivi nel rimario. Poiché questo è edito, non lo citerò ogni volta nell'esemplificazione che segue (§§ 24-25), restando inteso che gli esempi citati in questi due paragrafi ne derivano, e vi si trovano nell'ordine alfabetico descritto.

[79] Non mancano nella *Commedia* riprese di terne di parole in rima (per individuarle è più pratico il rimario di Brunone Bianchi, in appendice a Bianchi (1868), perché cita le rime nell'ordine in cui compaiono nella *Commedia*): per es. *pace*: *face*: *vivace* (*Par.* XXVII 8 ss. e *Par.* XXXIII 8 ss.), *nacque*: *acque*: *piacque* (*Inf.* XIX 107 ss. e *Inf.* XXVI 137 ss.) [e *acque*: *piacque*: *rinacque*, *Purg.* I 131 ss.], *mani*: *lontani*: *umani* (*Purg.* XXVIII 68 ss. e *Purg.* II 29 ss.), *tarda*: *Piccarda*: *riguarda* (*Purg.* XXIV 8 ss. e *Par.* III 47 ss.), *fede*: *crede*: *vede* (*Par.* XXIV 38 ss., *Par.* II 41 ss., *Par.* XIX 74 ss.) e molte altre. Sarà però necessario uno studio approfondito per definire pertinentemente il fenomeno.

[80] *Purg.* VIII 107, *Purg.* XXIX 11, *Purg.* V 41.

[81] *Purg.* XXIII 141 e *Inf.* II 44.

[82] *Purg.* XXII 33, *Inf.* II 101, *Par.* XIII 21.

[83] *Par.* XVIII 71, *Purg.* XXIV 67, *Purg.* XXVII 59.

[84] *Inf.* XXIII 59, *Purg.* XXVIII 22, *Purg.* XXXIII 103.

[85] Cfr. ancora Parodi (1896) e Contini (1939).

[86] Beccaria (1970a).

[87] Si ha spesso l'*enjambement*, per es., alla fine di serie di versi che cominciano con *quale* (*Inf.* XIV 79, *Inf.* XVIII 10, *Inf.* XXI 7, *Par.* XV 13, *Par.* XX 73, *Par.* XXIII 25), *quali* (*Inf.* II 127, *Inf.* VII 13, *Inf.* XIV 31, *Purg.* XXVI 94, *Purg.* XXVII 76, *Purg.* XXX 13, *Purg.* XXXI 64, *Purg.* XXXII 73), *se* ottativo (*Inf.* XVI 64, *Inf.* XX 19, *Purg.* VIII 112, *Purg.* XIII 88), o ipotetico (*Inf.* XIV 52, *Inf.* XXV 46, *Inf.* XXVII 25, *Purg.* III 124, *Purg.* XIV 22, *Purg.* XIX 136, *Purg.* XXIII 79, *Purg.* XXV 22, *Par.* IV 73, *Par.* XII 106, *Par.* XVI 58, *Par.* XVI 73, *Par.* XXIII 55, *Par.* XXIV 4, *Par.* XXVIII 58, *Par.* XXX 16, *Par.* XXXI 31), *però* (*Inf.* II 16, *Inf.* IV 91, *Inf.* X 16 ecc.), *poi* (*Inf.* VI 67, *Inf.* XII 121, *Inf.* XIV 1 ecc.).

[88] Molto utile, in questo senso, il contributo di Di Girolamo (1973), per i suggerimenti di rinnovamento terminologico e definitorio che vi si esprimono. Vorrei solo osservare (mi si perdoni la limitazione alla *pars destruens*) che, continuando a definire l'*enjambement* «come la spezzatura dell'unità sintattica (e, in casi estremi, di quella lessicale) ad opera della pausa di fine-verso o della cesura» (p. 274) (che è poi la definizione più vulgata), ci si preclude di fatto la possibilità di studiare il fenomeno in un quadro complessivo; una definizione del genere da un lato impone di decidere caso per caso dove l'*enjambement* si verifichi, e dall'altro non fornisce (e rende anzi problematico) un criterio di decisione. [Sulla classificazione dei tipi di *enjambement* in Di Girolamo (1973) cfr. il capitolo 2, nota 14. Il saggio è rifuso in Di Girolamo (1976)].

Capitolo secondo

Sul metro della *Divina Commedia*: sondaggi per un'analisi sintattica

Si vuole nel capitolo indagare il concetto di "struttura metrica complessiva" all'interno del discorso versificato. La difficoltà consiste nel descrivere la "struttura sintattica complessiva" e la "struttura metrica complessiva" con un unico apparato di regole. In prospettiva, solo l'elaborazione di un tale apparato può dare pienamente conto del carattere insieme metrico e sintattico del discorso versificato, fornendo la possibilità di individuare la struttura profonda di ogni singolo testo. Il lavoro qui presentato nasce dalla convinzione che sia possibile intanto ottenere buone approssimazioni, da mettere a frutto per la riflessione teorica, operando ricerche su caratteristiche sintattiche di singoli testi poetici. La scelta della "Divina Commedia", per l'occasione, non è casuale: l'ampiezza e l'estrema complessità del testo, rendendo particolarmente impegnativa la prova, fanno pensare che gli eventuali risultati raggiunti siano più significativi per ulteriori sviluppi.

Premessa

Il discorso che intendo svolgere riguarda alcuni aspetti del rapporto fra metro e sintassi nel poema dantesco, e prosegue da questo punto di vista quello iniziato nei miei *Primi appunti sull'arte del verso nella «Divina Commedia»*[1]. Chi abbia letto quell'articolo noterà che le innovazioni metodologiche ivi auspicate non si trovano neppure in questo o vi sono assai

scarse. Non sarà inutile spiegare che mi sono nel frattempo convinto che, per il mio fine di ottenere una descrizione della *Commedia* condotta dal punto di vista della sua forma metrica (una prospettiva che può illuminare meglio di altre caratteri e aspetti della tecnica letteraria), era senz'altro opportuno provvedere a ulteriori sistemazioni del materiale di studio, rimandando provvisoriamente i problemi di teoria metrica generale ad un lavoro futuro da condurre su basi più solide. Ciò non esclude la necessità di qualche breve chiarimento sulle idee che guidano questa ricerca e sui fini che essa si propone.

Non si dice nulla di rivoluzionario affermando che la sintassi è pertinente riguardo all'analisi metrica. A parte l'impostazione tradizionale, che considera la possibilità da parte del poeta di creare (o da parte del lettore-critico di sentire) particolari effetti espressivi nell'opposizione fra l'andamento sintattico del discorso e l'andamento metrico (il che presupporrebbe la dubbia esistenza di un 'registro normale' identificato con la coincidenza fra i due andamenti), è senz'altro acquisito che esistono delle relazioni fra la struttura metrica del testo (intesa come un sistema costituito da ricorrenze di serie foniche 'analoghe', i cui parametri variano da una tradizione letteraria a un'altra, ma poggiano sempre sulla sillaba e/o l'accento) e la struttura sintattica dello stesso testo inteso come un fatto linguistico; e che l'analisi di queste relazioni è pertinente per descrivere il modo della composizione del testo[2].

Ogni struttura metrica, basata di per sé su regole di tipo fonico o fonetico, non può realizzarsi sul piano linguistico ed essere perciò attualizzata in un testo altro che attraverso strutture sintattiche. Queste sono perciò tutte ‘metriche’, indipendentemente dalla coincidenza o meno fra limiti di verso e limiti di frase o di parti di essa normalmente tenute unite nell’intonazione. La nozione corrente di coincidenza/non coincidenza fra metro e sintassi, che si restringe di fatto a questo particolare tipo di osservazioni, è senz’altro troppo limitativa[3].

Metro e sintassi sono due tipi di strutturazione, e insieme due criteri di segmentazione, di un unico oggetto che è il testo poetico. Se si considera il testo poetico come un tutto unico e compiuto, si vede con chiarezza che i limiti della struttura metrica nel suo complesso e quelli della struttura sintattica nel suo complesso (a sua volta composta di altre strutture sintattiche minori o frasi) non possono che coincidere, e che le due strutture si ricoprono perfettamente. In questa prospettiva, i fenomeni di non coincidenza tra frasi e strutture metriche minori (versi, strofe) non appaiono trasgressioni o scavalcamenti del discorso rispetto a una struttura metrica, ma fatti di distribuzione all’interno di una struttura complessiva che è metrica e sintattica insieme.

Naturalmente, è necessaria qualche precisazione. Un testo poetico può essere inteso come un’unica ‘struttura sintattica complessiva’ in quanto costituisce un unico *discorso*, nel senso dato a questa parola da Lausberg (1971), I, p. 11: «un

atto intenzionale di espressione linguistica, inteso dal parlante come compiuto in sé», nella fattispecie un discorso di ri-uso. Poco importa che i rapporti tra le frasi non sembrino almeno per ora ugualmente ben definibili con un apparato descrittivo analogo a quello che definisce i rapporti interni alle singole frasi (penso in particolare alla grammatica generativa che descrive la frase a partire da un principio unitario; e credo che sia sulla buona strada anche per la descrizione del 'testo'); resta comunque il fatto che le singole frasi nel testo poetico sono tutte subordinate ad un'unica intenzione complessiva per formare un discorso nel quale non si concepiscono possibili aggiunte o sottrazioni.

Quanto all'idea di una 'struttura metrica complessiva', essa si contrappone a quella che vede nel discorso versificato una *somma* o *successione* di elementi metrici, siano essi 'piedi', versi, strofe o altro. È ben vero che il fatto caratterizzante del discorso versificato rispetto a quello prosastico è il ritorno a intervalli regolari o sentiti come tali di serie foniche 'analoghe'[4]; ma una formulazione teorica che voglia avere valide conseguenze operative deve dar conto anche dei seguenti fatti:

1. che il verso non è comunque tale al di fuori della sequenza[5];
2. che in molte forme metriche è predeterminata la forma (lunghezza) complessiva della sequenza[6];

3. che questa forma complessiva è presente come norma di orientamento del discorso e come tale influente fin dal primo verso di ogni componimento versificato[7].

Una formula generale, da sviluppare opportunamente per descrivere singole forme metriche e strutture metriche di singoli testi, può essere data traendo le conseguenze del modo di procedere della ‘metrica generativa’[8] a un livello superiore a quello del singolo verso; per esempio quella suggerita da Wolfgang Klein[9]:

$$
\begin{array}{llll}
\text{(i)} & T & \rightarrow & Va \\
\text{(ii)} & a & \rightarrow & V(a) \\
\text{(iii)} & V & \rightarrow & \left\{ \begin{array}{c} \cdots\cdot \\ \cdots\cdot \\ \cdots\cdot \end{array} \right\}
\end{array}
$$

(dove a è un semplice simbolo ausiliario, T è l’intera sequenza o testo, V è il verso, e i punti nella parentesi indicano le diverse possibili ‘strutture profonde’ di verso utilizzabili). Tale formula è per me un’ipotesi di lavoro e potrà essere sostituita da altre più adeguate. La sua funzione qui è soltanto di assicurare che per ‘struttura metrica complessiva’ si deve intendere una concreta possibilità di descrizione organica di un intero testo T mediante opportune regole, e indicare in quale direzione queste regole debbano essere cercate.

La difficoltà, che ritengo non superata, e per la quale preferisco rinviare a una discussione teorica approfondita, consiste nel descrivere la ‘struttura sintattica complessiva’ e la ‘struttura metrica complessiva’ con un unico apparato di regole. In prospettiva, solo l’elaborazione di un tale apparato

può dare pienamente conto del carattere insieme metrico e sintattico del discorso versificato, fornendo la possibilità di individuare la struttura profonda di ogni singolo testo.

Il lavoro qui presentato nasce tuttavia dalla convinzione che sia possibile intanto ottenere buone approssimazioni, da mettere a frutto per la riflessione teorica, operando ricerche su caratteristiche sintattiche di singoli testi poetici. La scelta della *Divina Commedia*, per l'occasione, non è casuale: l'ampiezza e l'estrema complessità del testo, rendendo particolarmente impegnativa la prova, fanno pensare che gli eventuali risultati raggiunti siano più significativi per ulteriori sviluppi.

Dichiarata in generale la pertinenza dell'analisi sintattica, bisogna osservare che i diversi tratti sintattici sono pertinenti in misura diversa; e ciò sia per quanto concerne la pertinenza 'assoluta', vale a dire nella prospettiva del lavoro futuro, sia per quanto concerne la pertinenza, se così si può dire, 'relativa', cioè in altri termini l'urgenza della ricerca.

Riformulando quanto ho detto sopra, è caratteristica fondamentale dell'unità metrica (identificata col testo) di essere segmentata in una sequenza di serie foniche equivalenti fra loro o sentite come tali. Si ha dunque, all'interno dell'unità metrica maggiore, una *distribuzione* di 'figure' (*patterns*) identificate (*a*) dal ripetersi di segmenti composti di un certo numero di 'posizioni', e (*b*) dal ripetersi all'interno di questi segmenti di elementi analogamente marcati in posizioni analoghe[10]. Nella metrica italiana,

sillabico-accentuativa, il più importante di questi segmenti è il verso, il cui elemento marcato fondamentale è, nella struttura superficiale, l'ultima sillaba tonica. Quanto alla struttura sintattica del testo, è evidente che, se si escludono particolari motivazioni di gusto e di poetica, non vi è alcun motivo cogente per cui la distribuzione dei segmenti sintattici principali, cioè delle frasi, debba ricoprire punto per punto quella dei segmenti metrici, ciò che avviene necessariamente soltanto nell'unità complessiva del testo. È per questo che, a mio avviso, la prima indagine da compiere sulla struttura metrico-sintattica di un testo deve riguardare la distribuzione delle frasi rispetto ai segmenti metrici principali, cioè ai versi.

È bene chiarire subito che non mi pongo con questo in quell'ordine di idee da cui nascono il concetto e la problematica dell'*enjambement*; concetto e problematica che sono appunti legati in modo particolarmente stretto a motivazioni di gusto e di poetica[11]. Se si vogliono tirare le conclusioni di una discussione che ha ormai una lunga storia, quattro punti mi sembrano più importanti:

1. La discussione sull'*enjambement* come fatto di tecnica letteraria si è incrociata fin da tempi remoti (almeno da Boileau) con atteggiamenti di precettistica[12]. Uno dei problemi più sentiti è stato insomma se tale figura fosse o meno da utilizzare, ed, eventualmente, quando.

2. Parallelamente (di fronte ad un tendenziale divieto che nella letteratura francese data dal Classicismo, e che nella letteratura italiana è stato sempre meno esplicito, e

indotto generalmente da influssi francesi) ci si è preoccupati di far notare quali e quanti effetti espressivi questa figura potesse realizzare. Questo atteggiamento si lega da un lato alla precettistica ('perché' sia legittimo fare uso dell'*enjambement*), dall'altro è proprio della critica stilistica recente[13].

3. In compenso, si è fatto molto poco dal punto di vista definitorio. Si può compendiare il tutto con la definizione recentemente riproposta da Di Girolamo (1973), p. 274: «spezzatura dell'unità sintattica (e, in casi estremi, di quella lessicale) ad opera della pausa di fine-verso o della cesura». Resterebbero perciò da definire i tipi di spezzatura e il concetto di unità sintattica pertinente[14], mentre restano valide le richieste del Di Girolamo (d'accordo con Beccaria) di indagini più approfondite sulle funzioni e sull'uso di questa e di altre figure.

4. Pur essendo il termine ambiguo (tanto che per molti casi concreti è abbastanza soggettiva la decisione se ci si trovi o meno di fronte a un *enjambement*), è chiara almeno una cosa: che l'*enjambement* è un caso particolare di rapporto tra un verso e l'altro in una sequenza, accostabile ad altri tipi di rapporto[15].

A questo punto, piuttosto che tentare di mettere ordine in una situazione critica che favorisce tendenzialmente l'imprecisione, è più opportuno lasciare da parte la nozione di *enjambement* e i problemi relativi all'espressività di tale figura, e studiare precisamente quei rapporti tra verso e verso che

costituiscono il quadro più generale e meglio suscettibile di osservazioni puntuali, entro cui anche la questione dell'*enjambement* si inserisce.

Un'indagine di questo genere, a mio avviso, ha senso unicamente se è esaustiva per il testo considerato, nel senso che deve da un lato considerare tutti i casi possibili, dall'altro definire la caratteristica di ogni singolo verso. In questo modo, è evidente che l'indagine assume prima di tutto un carattere statistico, e cerca di individuare delle tendenze generali nella distribuzione delle strutture sintattiche rispetto ai versi all'interno del testo studiato. Questo carattere fondamentalmente statistico è poi anche una conseguenza dell'estensione del testo qui preso in esame, che non consente in prima istanza una ricerca puntuale esaustiva.

Criteri e limiti della ricerca qui concretamente affrontata sono esposti nei primi due paragrafi della parte I. Qui vorrei aggiungere soltanto due ulteriori considerazioni:

1. È evidente che il problema dell'integrazione fra strutture metriche e strutture sintattiche nell'unità metrico-sintattica del testo non si esaurisce esaminando la distribuzione delle strutture sintattiche rispetto ai versi, o in altri termini studiando la tipologia delle connessioni tra verso e verso. Tuttavia, si tratta di un passo importante, perché si affronta con questo un punto tradizionalmente delicato dell'arte della versificazione.

2. La ricerca è condotta in base alle categorie della grammatica tradizionale (‘sostantivo’, ‘aggettivo’, ‘complemento’ ecc.). Ciò è dovuto a ragioni di praticità e di semplicità, per non sommare al primo un secondo ordine di problemi. So bene che questo potrà essere considerato un punto debole; ma non credo che i risultati ottenuti per questa via perdano molto di valore significativo, dal momento che ciò che viene catalogato non sono singole forme sintattiche, ma le ‘figure’ cui queste forme danno luogo[16].

I. Tipologia delle connessioni tra verso e verso

1. *Criteri di classificazione*. La tipologia qui tentata si riferisce in concreto al rapporto sintattico che ogni verso ha con il precedente. In alcuni casi, quando cioè abbia luogo un incastro sintattico di qualunque genere, ma di ampiezza superiore al verso, quello che viene definito è il rapporto del verso in questione con uno dei versi precedenti (cfr. § 3. *Classificazione*, tipi E, I).

La classificazione è stata condotta definendo dieci possibili tipi di rapporto sintattico fra un verso e il precedente, rappresentati ognuno con una lettera maiuscola, da A a L (con la lettera X ho indicato, nel corso delle discussioni, un verso qualsiasi, appartenente ad uno dei dieci tipi); in un secondo tempo, assegnando ogni verso della *Commedia* al tipo cui appartiene: ciò mantenendo sempre distinti i primi versi di ogni terzina dai secondi e questi dai terzi (l’ultimo verso di

ogni canto viene catalogato come primo di terzina. La situazione relativa ai cento versi interessati è poi scorporata nella tavola in 4.4. bis). Ho poi allestito una tavola riassuntiva (qui nel § 4) dalla quale è possibile desumere: *a*) distinguendo cantica per cantica, quanti versi fra i primi di terzina appartengono ad ogni tipo, e analogamente per i secondi e per i terzi versi; *b*) i risultati totali nel poema, mantenendo la distinzione; *c*) i risultati totali per cantica, senza tenere conto della distinzione; *d*) i risultati totali nel poema, senza tenere conto della distinzione. Ho aggiunto le relative percentuali.

Le ‘figure’ cui si riferiscono i singoli tipi sono chiarite nel § 3. Aggiungo qui alcune precisazioni di carattere più generale.

1.1. Il numero dei tipi (dieci) è suggerito da considerazioni eminentemente pratiche, vale a dire in vista della possibilità di compilare una tavola riassuntiva completa che possa essere contenuta in larghezza nella pagina stampata. A lavoro fatto, direi che il massimo di valore significativo si sarebbe raggiunto distinguendo, invece di dieci, una quindicina di tipi; non comunque un numero molto maggiore. A questa sfasatura ho cercato di mettere rimedio aggiungendo opportune precisazioni nel § 5; queste ultime hanno tuttavia un carattere indicativo, senza pretese di esaustività.

1.2. Il carattere alquanto eterogeneo dei singoli tipi si spiega invece con l’intenzione di non far perdere risalto a figure cui storicamente si è dedicata particolare attenzione[17]. I tipi A, B, C, D, che rappresentano un numero di versi notevolmente inferiore a quello rappresentato dagli altri tipi (fra tutti, nel

totale della *Commedia*, 868 versi, il 6,098%), contemplano casi che per lo più vengono considerati *enjambements* (dico 'per lo più' perché nel riconoscimento dell'*enjambement* entra di solito un 'fattore intonazione' che qui non viene considerato). I tipi F, G, H contemplano figure di rapporto sintattico cui normalmente si dà minore importanza nell'analisi metrica (soprattutto per i tipi G e H, connessioni tra frasi), e comprendono anche qualche caso per il quale si può parlare di *enjambement* (soprattutto nel tipo F, connessioni tra parti della frase). Ma c'è anche un'altra differenza: i tipi A, B, C, D rappresentano ognuno un numero abbastanza ridotto di figure, mentre i tipi F, G, H sono comprensivi ognuno di possibilità sintattiche molteplici. Oltre al carattere di maggiore immediato interesse offerto dai primi quattro tipi, un secondo motivo sta nel fatto che le molteplici possibilità sintattiche rappresentate dagli altri tre mi sono sembrate in prima approssimazione 'riducibili'; così i tipi G e H rappresentano almeno approssimativamente le due categorie distintive fondamentali in un discorso poetico che proceda legando la frase contenuta in un verso a quella contenuta nel precedente per via, indifferentemente, di coordinazioni o subordinazioni: da un lato iniziando il verso con una congiunzione o un pronome relativo ecc. (e ho aggiunto qui l'uso del gerundio iniziale), dall'altro senza far uso di congiunzioni o pronomi relativi ecc. Per i tipi E, I, che comprendono i casi di incastro sintattico, ho ritenuto che quest'ultima caratteristica fosse sufficientemente significativa da un punto di vista tipologico, restando l'opportunità di

distinguere i casi in cui l'incastro avviene con versi che senza di esso sarebbero di uno dei tipi A, B, C, D (= E), da quelli in cui avviene con versi che senza di esso sarebbero di uno dei tipi F, G, H (= I). Il tipo L, infine (versi senza alcuna connessione sintattica col precedente), ha un'importanza particolare, perché segna le divisioni e le pause principali del discorso. Per anticipare un esempio, il calo dei versi di tipo L all'inizio della terzina dall'*Inferno* al *Purgatorio* indica quantitativamente il consolidarsi della tendenza dantesca a comporre periodi superiori alla terzina stessa.

1.3. Per la distinzione dei tipi di verso qui praticata mi sono parzialmente ispirato al lavoro di Antonio Quilis già più volte citato nelle note. Su questo lavoro, che ha il grave difetto di basarsi su analisi meccaniche dell''esecuzione', e dell'esecuzione di testi in prosa, condivido tutte le riserve che sono state avanzate[18]. Tuttavia, ho trovato ugualmente utile l'elenco lì formulato di 'sirremi'[19] (unità sintattiche all'interno delle quali la lingua comune non ammette la pausa), nonostante sia formulato a proposito della prosa spagnola, perché rispecchia in forma chiara e ordinata quelle che sono le condizioni più generalmente ammesse dell'*enjambement*, È questa dunque la fonte principale per la distinzione dei tipi A, B, C, D.

1.4. Il lavoro di spoglio è condotto rigidamente sull'edizione di Petrocchi[20] (probabilmente la migliore possibile al giorno d'oggi), rispetto alla quale non ho apportato alcuna variante di punteggiatura, anche dove questa poteva sembrarmi

discutibile. Questo per avere come riferimento un testo unitario, che sia almeno, non esistendo ovviamente una sicura ‘*Commedia* di Dante’, la ‘*Commedia* di Dante secondo Giorgio Petrocchi’; e per condividere con l’editore qualche responsabilità nella definizione delle strutture sintattiche. A questa edizione, e con questo spirito, mi riferisco quando mi richiamo alla punteggiatura per qualunque uso.

1.5. Ho già detto che ciò che viene definito di ogni verso è il rapporto sintattico che esso ha *con il precedente*. Altrettanto bene avrei potuto invece definire il rapporto sintattico che ogni verso ha *con il seguente*: la scelta in questo caso è del tutto convenzionale. Da notare che i primi versi di ogni canto non sono preceduti a rigore da alcun verso, data l’unità formale del canto, assicurata dallo schema delle rime. Questi versi rientrano per convenzione nel tipo ‘nessuna connessione sintattica col verso precedente’ (= L). Se avessi scelto il criterio opposto di classificazione, il problema si sarebbe presentato uguale per l’ultimo verso di ogni canto.

1.6. Nel lavoro di spoglio, dovendo assegnare ogni verso ad uno dei dieci tipi, possono presentarsi due ulteriori problemi. Prima di tutto, è possibile che la connessione fra due versi avvenga in modo tale da presentare contemporaneamente le caratteristiche di due tipi diversi. In questi casi:

1) Il tipo L è prioritario dopo un punto fermo. Per esempio i versi della terzina di *Inf*. X 124-126:

> Elli si mosse; e poi, così andando,
> mi disse: «Perché se’ tu sì smarrito?».

E io li satisfeci al suo dimando.

sono catalogati LEL, anche se la congiunzione iniziale del terzo verso dovrebbe farlo rientrare nel tipo G.

2) I tipi A, B, C, D, che non sono mai concomitanti fra loro, sono prioritari rispetto agli altri. Per esempio in *Inf*. XIV 31-32:

Quali Alessandro in quelle parti calde
d'Indïa vide sopra il süo stuolo…

il secondo verso appartiene al tipo A, mentre passa in secondo piano la connessione soggetto-complementi-predicato che rientra nel tipo F.

3) Decisioni particolari vengono prese vagliando quale tipo venga messo in maggiore risalto dalla punteggiatura dell'edizione citata.

1.7. Può capitare, in secondo luogo, che il verso da solo non contenga una porzione di frase sufficiente a stabilire il suo rapporto sintattico col verso precedente, nei termini almeno di questa classificazione. Per esempio in *Par*. VI 13-15:

E prima ch'io a l'ovra fossi attento,
una natura in Cristo esser, non piùe,
credea…

dopo la secondaria contenuta nel primo verso, il secondo non contiene la principale, ma un'altra secondaria dipendente dalla principale stessa, che si trova nel terzo verso. In tutti questi casi il verso viene ugualmente catalogato come se fosse sintatticamente completo, mentre il verso

successivo viene catalogato unicamente in base al suo rapporto col *suo* immediato precedente. Qui dunque: LHH.

2. *Limiti della ricerca*. Dato il tipo di questa ricerca, è indispensabile enunciarne apertamente i limiti, per chiarire da un lato le condizioni della sua validità e utilità, e per valutarne dall'altro le possibilità di sviluppo. Tali limiti sono in primo luogo inerenti al tipo stesso della ricerca svolta, in secondo luogo puramente pratici.

2.1. Il tipo di classificazione proposto è estremamente selettivo. La 'griglia' allestita, mentre dà conto della connessione 'locale' di ogni verso col precedente, è del tutto impotente in particolare di fronte alle anticipazioni sintattiche (e ugualmente sarebbe catalogando i rapporti di ogni verso col seguente, per tutte le anticipazioni a distanza superiore a un verso), e in generale di fronte all'estrema complessità, a volte, del periodo dantesco. Dall'esperienza dello spoglio, ho notato che questo limite è più sensibile nel *Paradiso*, dove la 'griglia' non manca di manifestare qualche cedimento. È evidente dunque che questo tipo di ricerca deve essere sollecitamente integrato con altre forme di classificazione e di spoglio. A difesa, si può dire che lavori suscettibili di compiere questa integrazione sono già stati impostati da altri: tali quello relativamente libero dai problemi del metro dello Schwarze e le osservazioni metrico-sintattiche di Beccaria nella parte dantesca del suo libro (entrambi citati).

2.2. Il limite pratico è duplice. Prima di tutto, nonostante abbia cercato di rendere la classificazione il meno possibile ambigua, ho notato che sussistono qua e là margini di indecisione, dove la scelta può essere soggettiva. Devo avvertire, poi, che tanto lo spoglio quanto l'elaborazione dei dati sono stati eseguiti manualmente; e non mi illudo che la cura posta nell'eliminare gli errori potesse bastare proprio del tutto. Confido comunque che su una scala così ampia i possibili errori abbiano alla fine un rilievo quasi trascurabile.

3. Classificazione

3.1. Tipo A

a) Il verso è legato al precedente dall'unione aggettivo/sostantivo o viceversa, uno all'inizio del verso stesso e l'altro alla fine di quello precedente.
b) Il verso comincia con un complemento di determinazione il cui termine si trova alla fine del verso precedente; oppure, viceversa, il verso comincia col termine del complemento di determinazione posto alla fine del verso precedente. Vanno con questi alcuni altri complementi introdotti da *di*, come partitivi, per es. *di virtute / tanto*, *Par*. XXXIII 26.
Avverto qui che per tutti gli esempi citati in questa classificazione il rimando è soltanto al verso che viene catalogato nel tipo in questione.

Esempi:
a)
[1] cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise (*Inf*. I 74)
[2] trovai cinque cotali / tuoi cittadini onde mi ven vergogna (*Inf*. XXVI 5)[21]
[3] «Almen tre / voci t'ho messe!» (*Purg*. XIX 35)[22]
[4] se non che pianto / giusto verrà di retro ai vostri danni (*Par*. IX 6)
b)

[1] davanti al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede (*Inf*. X 131)
[2] per la gran rabbia / del pizzicor, che non ha più soccorso (*Inf*. XXIX 81)
[3] è argomento / di fede e non d'eretica nequizia (*Par*. IV 69)
[4] ne lo abisso / de l'etterno statuto (*Par*. XXI 95)

3.2. Tipo B

a) Il verso comincia con un avverbio riferito ad una forma verbale che si trova alla fine del verso precedente, o viceversa.
b) Il verso comincia con un avverbio il cui termine si trova alla fine del verso precedente, o viceversa.
c) Il verso comincia con un predicativo o con un complemento di valore avverbiale riferito ad una forma verbale che si trova alla fine del verso precedente, o viceversa.
d) Il verso comincia con un predicato nominale la cui copula si trova alla fine del verso precedente, o viceversa.
e) Il verso comincia con un predicativo il cui termine è posto alla fine del verso precedente, o viceversa.
f) Nel caso di forme verbali composte, il verso comincia con una parte della forma verbale, mentre l'altra parte è posta alla fine del verso precedente.

Esempi:
a)
[1] «Forse / tu credi che qui sia 'l duca d'Atene (*Inf*. XII 17)
[2] unquanco / non vid'io chiaro sì com'io discerno (*Purg*. IV 77)
[3] «Or aspetta / tanto ch'i' torni» (*Purg*. X 86)
[4] torse / già tutto il mondo quasi (*Purg*. IV 62)
b)
[1] quand'ella ti parrà soave / tanto, che sù andar (*Purg*. IV 92)
[2] che sarà sconcia / sì, che per simil non s'entrò in malta (*Par*. IX 54)
c)
[1] un'anima che, posta / sola soletta, inverso noi riguarda (*Purg*. VI 59)
[2] la tua Roma che piagne / vedova e sola (*Purg*. VI 113)
[3] un'ombra ch'aspettava / in vista (*Purg*. XIII 101)
d)
[1] perch'io fui / ladro a la sagrestia d'i belli arredi (*Inf*. XXIV 138)

[2] che li occhi miei confusi / fossero alquanto e l'animo smagato (*Inf.* XXV 146)
[3] ed esso Alberto / è di Cologna, e io Thomas d'Aquino (*Par.* X 99)
e)
[1] e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta (*Inf.* I 17)
[2] una de l'alme / surta, che l'ascoltar chiedea con mano (*Purg.* VIII 9)
f)
[1] là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza (*Inf.* X 92)
[2] fue / cantato retro (*Purg.* XV 39)
[3] non avesse / mosso Palermo a gridar: «Mora, mora!» (*Par.* VIII 75)

3.3. Tipo C

Ispirandomi al lavoro citato del Quilis, ho raccolto in questo gruppo tutti i casi in cui una preposizione, un pronome relativo, un pronome atono, una congiunzione o un articolo si trovano in fine di verso separati dal termine cui si riferiscono o dalla frase che introducono, posti all'inizio del verso successivo. Ho aggiunto a questi i casi in cui una congiunzione come *ratto che*, *prima che* ecc. viene spezzata in fine di verso, e quelli in cui vengono spezzati il nesso *colui che* e tutti quelli analoghi.

Esempi:
[1] sola per cui / l'umana spezie eccede ogne contento (*Inf.* II 77)
[2] ratto / ch'ella ci vide passarsi davante (*Inf.* VI 39)
[3] e sarai mentre / che tu verrai ne l'orribil sabbione (*Inf.* XIII 19)
[4] quelli / che diedi al re giovane i ma' conforti (*Inf.* XXVIII 135)
[5] fora / di vita uscimmo a Dio pacificati (*Purg.* V 56)
[6] che ne la / via da ir sù ne drizza sanza prego (*Purg.* XVII 56)
[7] si mosse per li / luoghi spediti pur lungo la roccia (*Purg.* XX 5)
[8] cosa non è che sanza / ordine senta la religïone (*Purg.* XXI 41)
[9] ne lo / punto del cerchio in che avanti s'era (*Par.* XI 14)

3.4. Tipo D

Ho riunito in questo gruppo i casi in cui un costrutto con preposizione viene disposto con la prima parola (sostantivo, aggettivo o verbo) alla fine di un verso e la preposizione all'inizio del verso successivo, e alcuni casi inversi (che sono meno numerosi). Come sempre,

appartiene al tipo D il secondo verso dei due interessati. Anche per questo raggruppamento mi sono ispirato al lavoro del Quilis già citato. Rispetto al tipo F, si tratta di un caso più specifico, perché quello che viene separato non è un complemento qualunque, ma quello direttamente legato con preposizione al verbo o al sostantivo interessato. Qualche possibile ambiguità non mi sembra per ora ragione sufficiente per rinunciare a questa distinzione.

Esempi:
[1] ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco (*Inf*. VI 50)
[2] e le ciglia avea rase / d'ogne baldanza (*Inf*. VIII 118)
[3] prender frutto / di tua lezione (*Inf*. XX 20)
[4] volle esser esperto / di sua potenza contra 'l sommo Giove (*Inf*. XXXI 92)
[5] a me non dole / di te omai (*Purg*. IV 124)
[6] e l'anima divisa / dal corpo suo per astio e per inveggia (*Purg*. VI 20)
[7] d'amore / punge, se ode squilla di lontano (*Purg*. VIII 5)
[8] se mi contenti / del nome tuo e de la vostra sorte (*Par*. III 41)
[9] per esser presto / a tal querente e a tal professione (*Par*. XXIV 51)
[10] onde 'l fiore è maturo / di tutte le sue foglie (*Par*. XXXII 23)

3.5. Tipo E

Comprende i casi in cui le forme previste dai tipi A, B, C, D si realizzano con un incastro sintattico di qualunque tipo. Ho rinunciato per ora a distinguere i sottocasi possibili, che cioè l'elemento inserito (che fra l'altro può essere di vario tipo e soprattutto di varia ampiezza) si trovi tutto nel secondo dei due versi interessati, o tutto nel primo, o diviso fra il primo e il secondo. La divisione degli esempi qui di seguito si riferisce dunque ai quattro tipi sopra esaminati, cioè
a) tipo A: sostantivo [… / …] aggettivo o viceversa; complemento di determinazione [… / …] termine cui si riferisce o viceversa;
b) tipo B: avverbio [… / …] forma verbale cui si riferisce o viceversa; avverbio [… / …] suo termine o viceversa; predicativo o complemento di valore avverbiale [… / …] forma verbale cui si riferisce o viceversa; predicato nominale [… / …] copula o viceversa; predicativo [… / …] termine cui si riferisce o viceversa; parte di una forma verbale composta [… / …] altra parte della stessa forma;

c) tipo C: preposizione o pronome relativo o pronome atono o congiunzione o articolo [… / …] termine cui sono legati;
d) tipo D: forma costruita con preposizione [… / …] preposizione o viceversa.

Esempi:
a)
[1] ’n su la proda mi trovai / de la valle d’abisso dolorosa (*Inf*. IV 8)
[2] l’esperïenza, / di retro al sol, del mondo sanza gente (*Inf*. XXVI 17)
[3] le vermiglie guance, / là dov’i’ era, de la bella Aurora (*Purg*. II 8)
[4] De l’empiezza di lei… / … / ne l’imagine mia apparve l’orma (*Purg*. XVII 21)
b)
[1] Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti (*Inf*. VIII 83)
[2] «voi non sareste ancora / de l’umana natura posto in bando (*Inf*. XV 81)
[3] e già le quattro ancelle eran del giorno / rimase a dietro (*Purg*. XXII 119)
[4] come tu non fossi ancora / di morte intrato dentro da la rete (*Purg*. XXVI 24)
c)
[1] in prima da San Pietro / ch’ei ponesse le chiavi in sua balìa? (*Inf*. XIX 92)
[2] tanto che, per ficcar lo viso a fondo, / io non vi discernea (*Inf*. IV 12)
[3] di colui, e ciò fu dritto, / che l’avea temperato con sua lima (*Inf*. XXVII 9)
[4] sì che, quantunque carità si stende, / cresce sovr’essa (*Purg*. XV 72)
[5] sì che, dove Maria rimase giuso, / ella con Cristo pianse in su la croce (*Par*. XI 72)
d)
[1] sì ch’a bene sperar m’era cagione / di quella fiera (*Inf*. I 42)
[2] partito porto il mio cerebro, lasso! / dal suo principio (*Inf*. XXVIII 141)
[3] Ahi quanto son diverse quelle foci / da l’infernali! (*Purg*. XII 113)
[4] ma el tenea soccinto / … / d’una catena (*Inf*. XXXI 88)
[5] fu la possa in te finita / di peccar più (*Purg*. XXIII 80)

3.6. Tipo F

Comprende una serie di casi in cui vengono distribuiti fra due versi (il secondo dei quali è catalogato in questo tipo) elementi della stessa frase, soggetto, predicato, complementi. Si possono fare le seguenti distinzioni:

a) il soggetto alla fine di un verso e il suo predicato all'inizio del successivo, o viceversa;

b) il predicato alla fine di un verso e il complemento oggetto all'inizio del successivo, o viceversa. Riunisco qui i casi in cui, per via di un'inversione, vengono accostati tra la fine di un verso e l'inizio del successivo il soggetto e il complemento oggetto, mentre il predicato è in posizione contigua a uno dei due;

c) un complemento alla fine del verso, e all'inizio del successivo il predicato col soggetto espresso o sottinteso e altri eventuali complementi, o viceversa. Più in generale, i casi in cui vengono divisi il predicato e un complemento (non l'oggetto) che gli si riferisca. Con questi, i casi in cui per inversione si trovano accostati e divisi il soggetto e un complemento che dipende dal suo predicato;

d) continua nel secondo verso una serie di due o più complementi dello stesso tipo;

e) la fine di verso separa due complementi diversi della stessa frase;

f) continua nel secondo verso una serie di due o più soggetti dello stesso predicato;

g) la fine di verso separa l'apposizione o una forma usata in funzione attributiva dal termine a cui si riferisce;

h) la fine di verso separa un predicato passivo dal complemento di agente o di causa efficiente;

i) alla fine del primo verso in questione oppure all'inizio del secondo si trova un vocativo inserito all'interno di una frase;

l) alla fine del primo verso in questione (anche occupando l'intero verso) si trova un vocativo iniziale della frase, il seguito della quale si trova nel secondo verso. Ciò vale anche se il secondo verso inizia con un'interrogativa diretta introdotta da un pronome;

m) alcune figure più complesse per via di inversioni, uso di congiunzioni, incastri sintattici di minore importanza.

Esempi:

a)

[1] infin che 'l veltro / verrà, che la farà morir con doglia (*Inf*. I 102)

[2] si risega / lo monte che salendo altrui dismala (*Purg*. XIII 3)
[3] pur come se tue / partissi ancor lo tempo per calendi?» (*Purg*. XVI 27)
b)
[1] come talento / avesse di veder s'altri era meco (*Inf*. X 56)
[2] «Fa che tu trovi / alcun ch'al fatto o al nome si conosca (*Inf*. XXIII 74)
[3] saettava il giorno / lo sol, ch'avea (*Purg*. II 56)
[4] fammi nota / la cagion che sì presso mi t'ha posta (*Par*. XXI 57)
c)
[1] Quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa (*Inf*. XIII 95)
[2] che passava / sotto la pioggia de l'aspro martiro (*Inf*. XVI 6)
[3] E una melodia dolce correva / per l'aere luminoso (*Purg*. XXIX 23)
[4] che ti si mostra / da la mia destra parte (*Par*. III 110)
[5] ch'ella seguio / dietro a l'antico che Lavina tolse (*Par*. VI 3)
[6] perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso (*Par*. XXI 59)
d)
[1] Trasseci l'ombra del primo parente, / d'Abèl suo figlio… (*Inf*. IV 56)
[2] E fa sapere a' due miglior da Fano, / a messer Guido… (*Inf*. XXVIII 77)
[3] è Bonagiunta, / Bonagiunta da Lucca (*Purg*. XXIV 20)[23]
[4] Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille… (*Par*. III 11)
e)
[1] fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin (*Inf*. XXI 57)
[2] Noi demmo il dosso al misero vallone / su per la ripa (*Inf*. XXXI 8)
[3] e mosse il fummo e'l vento / per la virtù (*Purg*. V 114)
[4] e purga per digiuno / l'anguille di Bolsena (*Purg*. XXIV 24)
[5] «La nostra carità non serra porte / a giusta voglia (*Par*. III 44)
f)
[1] per cui morì la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso (*Inf*. I 108)
[2] nel cerchio secondo s'annida / ipocresia, lusinghe e chi affattura, / falsità, ladroneccio e simonia, / raffian, baratti e simile lordura (*Inf*. XI 59-60)
[3] quell'alma nel ciel che più si schiara, / quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso (*Par*. XXI 92)

g)
[1] Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno (*Inf*. XVIII 2)
[2] un'aguglia nel ciel con penne d'oro, / con l'ali aperte (*Purg*. IX 21)
[3] o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde (*Par*. III 12)
h)
[1] dal notturno gelo / chinati e chiusi (*Inf*. II 128)
[2] che poi non si beve / da l'assetate vene (*Purg*. XXV 38)
i)
[1] «Con piangere e con lutto, / spirito maladetto, ti rimani (*Inf*. VIII 38)
[2] corridor vidi per la terra vostra, / o Aretini, e vidi gir gualdane (*Inf*. XXII 5)
[3] «Se le parole mie, / figlio, la mente tua guarda e riceve (*Purg*. XXV 35)
l)
[1] «Alma sdegnosa, / benedetta colei che 'n te s'incinse! (*Inf*. VIII 45)
[2] «O Iacopo», dicea, «da Santo Andrea, / che t'è giovato (*Inf*. XIII 134)
m)
[1] di qua, di là soccorrien con le mani / quando a' vapori e quando al caldo suolo (*Inf*. XVII 48)
[2] Io vidi per le coste e per lo fondo / piena la pietra livida di fóri (*Inf*. XIX 14)
[3] ché dopo lui verrà di più laida opra / di ver' ponente un pastor sanza legge (*Inf*. XIX 83)
[4] «Chi fu colui da cui mala partita / di' che facesti per venire a proda?» (*Inf*. XXII 80)
[5] e con parole e con mani e con cenni / reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio (*Purg*. I 51)
[6] Maggior aperta molte volte impruna / con una forcatella di sue spine / l'uom de la villa (*Purg*. IV 20-21)
[7] quando la madre da Chiròn a Schiro / trafuggò lui (*Purg*. IX 38)
[8] Eran li cittadin miei presso a Colle / in campo giunti co' loro avversari (*Purg*. XIII 116)
[9] si move contr'al sacrosanto segno / e chi 'l s'appropria e chi a lui s'oppone (*Par*. VI 33)
[10] Inver' la Spagna rivolse lo stuolo, / poi ver' Durazzo, e Farsalia percosse (*Par*. VI 65)

[11] lo primo e ineffabile Valore / quanto per mente e per loco si gira / con tant'ordine fé (*Par*. X 4-5)

3.7. Tipo G

Comprende una serie di casi in cui il legame fra due versi (il secondo dei quali è qui catalogato) è stabilito da un rapporto di coordinazione o subordinazione fra due frasi, espresso (tranne che nel sottotipo c) da congiunzioni o preposizioni. Per i sottotipi e, f (cfr. sotto) tale condizione non è del tutto vincolante.

a) Il verso comincia con una congiunzione coordinante o subordinante riferita al verso precedente; per es.: *che*, *ma*, *e*, *sì che*, *prima che*, *tutto che* ecc. Aggiungo anche *poi*, *però*, dove servono a coordinare due periodi;

b) il verso comincia con un pronome relativo riferito al verso precedente;

c) il verso comincia con un gerundio riferito al verso precedente,

d) il verso contiene una subordinata implicita all'infinito introdotta da *per*, *di*, *a*, *senza* iniziali e riferiti al verso precedente;

e) il verso è introdotto da *tale*, *quale*, *tanto*, *quanto* riferiti al verso precedente. Il verso appartiene a questo sottotipo anche se *tale*, *quale*, *tanto*, *quanto* non introducono direttamente una proposizione, ma un termine di paragone seguito da una subordinata nello stesso verso. Se introducono direttamente una proposizione, non si considera se questa anticipi o segua la sua principale, purché non sia dopo punto fermo;

f) il verso è introdotto da *così*, *come* (comparativi) riferiti al verso precedente. Valgono le precisazioni aggiunte per il sottotipo e;

g) il verso contiene un'interrogativa indiretta introdotta da un pronome o da un aggettivo interrogativo.

Esempi:

a)

[1] tutto che nudo e dipelato vada (*Inf*. XVI 35)

[2] e diedi 'l viso mio incontr'al poggio (*Purg*. III 14)

[3] ma l'un de' cigli un colpo avea diviso (*Purg*. III 108)

[4] e con sì dolci note, / che fece me a me uscir di mente (*Purg*. VIII 15)

[5] s'accorser d'esta innata libertate; / però moralità lasciaro al mondo (*Purg*. XVIII 69)

[6] omai per te ti ciba; / ché a sé torce tutta la mia cura (*Par*. X 26)

b)
[1] di sospiri / che l'aura etterna facevan tremare (*Inf*. IV 27)
[2] di quel dritto zelo / che misuratamente in core avvampa (*Purg*. VIII 84)
[3] del buon Barbarossa, / di cui dolente ancor Milan ragiona (*Purg*. XVIII 120)
[4] come far suole / chi dietro a li uccellin sua vita perde (*Purg*. XXIII 3)
[5] ne lo speglio / in che, prima che pensi, il pensier pandi (*Par*. XV 63)
c)
[1] andammo infino a la lumera, / parlando cose (*Inf*. IV 104)
[2] cadde giuso, / non torcendo però le lucerne empie (*Inf*. XXV 122)
[3] venivan genti innanzi a noi un poco, / cantando '*Miserere*' (*Purg*. V 24)
[4] quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre (*Purg*. XXI 136)
[5] ten vien col viso / girando su per lo beato serto (*Par*. X 102)
d)
[1] ancor ti piaccia / di dirne come l'anima si lega (*Inf*. XIII 88)
[2] e io sù mi levai / senza parlare (*Purg*. I 110)
[3] ho perduto / a veder l'alto Sol che tu disiri (*Purg*. VII 26)
[4] e fa sembianti / d'aver negletto ciò che far dovea (*Purg*. VII 92)
[5] là sù più felici / per esser propinquissimi ad Agusta (*Par*. XXXII 119)
e)
[1] a tale imagine eran fatti quelli (*Inf*. XV 10)
[2] tanto maravigliar de la tua grazia / quanto vuol cosa che non fu più mai (*Purg*. XIV 15)
[3] tant'era già di là tra noi trascorso (*Purg*. XVIII 128)
[4] parlare in modo soave e benigno, / qual non si sente in questa mortal marca (*Purg*. XIX 45)
[5] e quali i troverai ne le sue carte, / tali eran quivi, salvo ch'a le penne… (*Purg*. XXIX 104)
[6] a Dio feci olocausto, / qual conveniesi a la grazia novella (*Par*. XIV 90)
f)
[1] bramose e correnti / come veltri ch'uscisser di catena (*Inf*. XIII 126)
[2] così giù veggio e neente affiguro» (*Inf*. XXIV 75)
[3] così la proda che 'l pozzo circonda… (*Inf*. XXXI 42)

[4] E come a li orbi non approda il sole, / così a l'ombre quivi… (*Purg.* XIII 68)
[5] Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scanni in nostra vita… (*Par.* VI 125)
g)
[1] «Tu non dimandi / che spiriti son questi che tu vedi? (*Inf.* IV 32)
[2] in che si vede / come nostra natura e Dio s'unio (*Par.* II 42)
[3] a dubitar m'hai mosso / com'esser può, di dolce seme, amaro» (*Par.* VIII 93)
[4] Se tu riguardi Luni e Orbisaglia / come sono ite (*Par.* XVI 74)
[5] mi facea trasparer per la coverta / quant'ella a compiacermi venia gaia (*Par.* XXVI 102)

3.8. Tipo H

A differenza del tipo G, il tipo H riguarda rapporti di coordinazione o subordinazione tra frasi espressi senza l'uso di congiunzioni o preposizioni; in più, un caso particolare di rapporti tra frasi, quello della didascalia con il discorso diretto precedente. I sottotipi sono:
a) il verso contiene la principale di una secondaria anticipata (anche più lunga di un verso);
b) il verso contiene una proposizione coordinata o subordinata senza preposizione o congiunzione alla frase contenuta nel verso precedente (anche più lunga di un verso), oppure nel verso seguente, purché quello del tipo H non sia iniziale di periodo;
c) il verso comincia con la 'didascalia' di un discorso diretto contenuto nel verso precedente (e che può continuare dopo la 'didascalia' nello stesso verso o anche nei seguenti);
d) il verso contiene un'interrogativa diretta posposta ad una sua subordinata contenuta nel verso precedente (o nei versi precedenti).

Esempi:
a)
[1] Però che ciascun meco si convene / nel nome che sonò la voce sola, / fannomi onore, e di ciò fanno bene (*Inf.* IV 93)
[2] e vòlti a destra su per la sua scheggia, / da quelle cerchie etterne ci partimmo (*Inf.* XVIII 72)
[3] «Perché ne' vostri visi guati, / non riconosco alcun (*Purg.* V 59)

[4] Sentendo fender l'aere a le verdi ali, / fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta (*Purg*. VIII 107)
[5] se tu se' quelli che mi rispondesti, / fammiti conto o per luogo o per nome (*Purg*. XIII 105)
b)
[1] E 'l duca mio distese le sue spanne, / prese la terra, e con piene le pugna… (*Inf*. VI 26)
[2] «Sòstati tu ch'a l'abito ne sembri / essere alcun di nostra terra prava» (*Inf*. XVI 9)
[3] da la man destra mi lasciai Sibilia, / da l'altra già m'avea lasciata Setta (*Inf*. XXVI 111)
[4] che mi potea vedere / far sì com'om che dal sonno si slega (*Purg*. XV 119)
c)
[1] «Omè, maestro, che è quel ch'i' veggio?», / diss'io, «deh, sanza scorta andianci soli (*Inf*. XXI 128)
[2] «O tu che con le dita ti dismaglie», / cominciò 'l duca mio a l'un di loro (*Inf*. XXIX 86)
[3] «O dolce padre, che è quel ch'i' odo?», / comincia' io; ed elli: «Ombre che vanno… (*Purg*. XXIII 14)
[4] «La maggior valle in che l'acqua si spanda», / incominciaro allor le sue parole… (*Par*. IX 83)
d)
[1] «Se 'l presente rigagno / si diriva così dal nostro mondo, / perché ci appar pur a questo vivagno?» (*Inf*. XIV 123)
[2] «Se quello spirito ch'attende, / [vv. 128-130] / prima che passi tempo quanto visse, / come fu la venuta a lui largita?» (*Purg*. XI 132)

3.9. Tipo I

Questo tipo comprende tutti i casi in cui figure dei tipi F, G, H si realizzano attraverso un incastro sintattico di varia natura e ampiezza (mezzo verso; più versi; posto nel verso o nei versi precedenti; posto nello stesso verso considerato); copre dunque un notevole numero di possibili figure, derivanti da incisi, inversioni varie, anticipazioni, costruzioni particolari del discorso. I primi tre sottotipi qui sotto elencati, che coprono in realtà tutti i casi, non hanno bisogno di particolare descrizione. Data poi la varietà di figure possibili, i pochi

esempi sono del tutto indicativi. Ho aggiunto poi due ulteriori specificazioni, non per via di una reale distinzione, ma per rendere un poco più precisa la descrizione:
a) verso del tipo F dopo inciso o incastro;
b) verso del tipo G dopo inciso o incastro;
c) verso del tipo H dopo inciso o incastro;
d) continuazione del discorso diretto dopo la ‘didascalia’ che lo spezza, se questa continuazione si riallaccia sintatticamente alla parte che precede;
e) verso introdotto da *così*, *come* e simili, quando la prima parte della comparazione è costituita da un periodo di più frasi e versi (spesso un numero intero di terzine).

Esempi:
a)
[1] quai son color che stanno, / per non intender ciò ch’è lor risposto, / quasi scornati, e risponder non sanno (*Inf*. XIX 60)
[2] Parte sen giva, e io retro li andava, / lo duca, già faccendo la risposta (*Inf*. XXIX 17)
[3] e che la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da’ pensier presa, / a le sue visïon quasi è divina (*Purg*. IX 18)
[4] Dunque nostra veduta, che convene / essere alcun de’ raggi de la mente / di che tutte le cose son ripiene, / non po’ da sua natura esser possente (*Par*. XIX 55)
b)
[1] ma ei seguette, / come suol seguitar per alcun caso, / che l’un nomar un altro convenette (*Inf*. XXV 42)
[2] ti priego, se mai vedi quel paese / che siede tra Romagna e quel di Carlo, / che tu mi sie di tuoi prieghi cortese (*Purg*. V 70)
[3] «Ombre che vanno / forse di lor dover solvendo il nodo» (*Purg*. XXIII 15)
[4] pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divise (*Purg*. XXVII 48)
[5] «I’ ho fermo ’l disiro / sì a colui che volle viver solo / e che per salti fu tratto al martiro, / ch’io non conosco il pescator né Polo» (*Par*. XVIII 136)
c)

[1] S’elli è che sì la destra costa giaccia, / che noi possiam ne l’altra bolgia scendere, / noi fuggirem l’imaginata caccia» (*Inf*. XXIII 33)
[2] «Se la vostra memoria non s’imboli / nel primo mondo da l’umane menti, / ma s’ella viva sotto molti soli, / ditemi chi voi siete e di che genti (*Inf*. XXIX 106)
[3] Poscia che li occhi miei si fuoro offerti / a la mia donna reverenti, ed essa / fatti li avea di sé contenti e certi, / rivolsersi a la luce che promessa… (*Par*. VIII 43)
d)
[1] «Se voi volete vedere o udire», / ricominciò lo spaürato appresso, / «Toschi o Lombardi, io ne farò venire (*Inf*. XXII 99)
[2] «Prima che ’l poco sole omai s’annidi», / cominciò ’l Mantoan che ci avea vòlti, / «tra color non vogliate ch’io vi guidi (*Purg*. VII 87)
[3] era io di là», rispuose quello spirto, / «famoso assai, ma non con fede ancora (*Purg*. XXI 87)
e)
[1] Quale ne l’arzanà de’ Viniziani / [vv. 8-15] / tal, non per foco ma per divin’arte… (*Inf*. XXI 16)
[2] Come ’l bue cicilian che mugghiò prima / [vv. 8-12] / così, per non aver via né forame… (*Inf*. XXVII 13)

3.10. Tipo L

In quest’ultimo tipo rientrano tutti i versi che non hanno alcuna connessione sintattica col verso o con i versi precedenti. Per ovvia convenzione, ne fanno parte tutti i versi iniziali di canto; per il resto, tutti i versi che seguono un punto fermo e tutti i casi in cui l’editore della *Commedia* ha voluto marcare la separazione sintattica fra due frasi (generalmente parallele) con altri segni d’interpunzione (sia pure molto raramente, anche con la semplice virgola, in *Inf*. III 1-3, tre versi di tipo L), peraltro abbastanza poco frequenti. La forma sintattica del verso di tipo L è del tutto indifferente: può ugualmente bene contenere una frase compiuta, una

proposizione principale, una subordinata anticipata, parte di una proposizione. Mi sembra inutile fornire anche per questo tipo un elenco di esempi.

4. *Tavola riassuntiva delle connessioni tra verso e verso*

4.1. *Tipi di verso per cantica*. Per ogni cantica, la riga a si riferisce ai primi versi di ogni terzina, la riga b ai secondi, la riga c ai terzi. Sotto l'indicazione di ogni cantica ho aggiunto fra parentesi il numero dei versi che contiene. I numeri contenuti nella tavola esprimono quante volte si trovino nei primi, secondi o terzi versi di terzina di ogni cantica versi di ognuno dei dieci tipi rispettivamente.

		A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Inferno (4720)	a	4	3	3	4	15	37	198	24	116	1192
	b	71	37	13	32	47	392	511	158	121	180
	c	24	21	9	15	80	271	758	98	162	124
Purg. (4755)	a	2	1	1	2	5	13	210	18	178	1177
	b	67	49	13	41	73	476	483	129	107	136
	c	33	33	8	23	75	311	748	101	168	74
Paradiso (4758)	a	–	–	–	–	1	16	326	16	213	1036
	b	119	58	13	41	96	614	415	77	83	59
	c	49	48	7	24	110	383	675	54	200	25

4.2. *Totali nel poema* (distinguendo primi, secondi e terzi versi di terzina)

		A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Totale (14233)	a	6	4	4	6	21	66	734	58	507	3405
	b	257	144	39	114	216	1482	1409	364	311	375
	c	106	102	24	62	265	965	2181	253	530	223

4.3. *Totali per cantica* (senza distinzione fra primi, secondi e terzi versi)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Inferno	99	61	25	51	142	700	1467	280	399	1496
Purgatorio	102	83	22	66	153	800	1441	248	453	1387
Paradiso	168	106	20	65	207	1013	1416	147	496	1120

4.4. *Totali nel poema* (senza distinzione fra primi, secondi e terzi versi)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Totale	369	250	67	182	502	2513	4324	675	1348	4003

4.4. bis *Conteggio relativo agli ultimi versi di ogni canto* (dati compresi nelle tavole precedenti e qui scorporati)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Inferno	–	–	–	1	1	2	11	2	2	15

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L
Purgatorio	1	1	–	–	1	4	20	1	1	4
Paradiso	–	–	–	–	–	3	18	2	9	1
Totale	1	1	–	1	2	9	49	5	12	20

4.5. *Percentuali per cantica* (distinguendo primi, secondi e terzi versi)

		A%	B%	C%	D%	E%	F%	G%	H%	I%	L%
Inferno	a	0,250	0,187	0,187	0,250	0,939	2,318	12,406	1,503	7,268	74,686
	b	4,545	2,368	0,832	2,048	3,008	25,096	32,714	10,115	7,746	11,523
	c	1,536	1,344	0,576	0,960	5,121	17,349	48,527	6,274	10,371	7,938
Purg.	a	0,124	0,062	0,062	0,124	0,311	0,808	13,067	1,120	11,076	73,242
	b	4,256	3,113	0,825	2,604	4,637	30,241	30,686	8,195	6,797	8,640
	c	2,096	2,096	0,508	1,461	4,764	19,758	47,522	6,416	10,673	4,701
Paradiso	a	0	0	0	0	0,062	0,995	20,273	0,995	13,246	64,427
	b	7,555	3,682	0,825	2,603	6,095	38,984	26,349	4,888	5,269	3,746
	c	3,111	3,047	0,444	1,523	6,984	24,317	42,857	3,428	12,698	1,587

4.6. *Percentuali nel poema* (distinguendo primi, secondi e terzi versi)

		A%	B%	C%	D%	E%	F%	G%	H%	I%	L%

		A%	B%	C%	D%	E%	F%	G%	H%	I%	L%
Totale	a	0,124	0,083	0,083	0,124	0,436	1,371	15,256	1,205	10,538	70,775
	b	5,455	3,056	0,827	2,419	4,585	31,458	29,908	7,726	6,601	7,960
	c	2,250	2,165	0,509	1,316	5,625	20,483	46,295	5,370	11,250	4,733

4.7. *Percentuali per cantica* (senza distinzione fra primi, secondi e terzi versi)

	A%	B%	C%	D%	E%	F%	G%	H%	I%	L%
Inferno	2,097	1,292	0,529	1,080	3,008	14,830	31,080	5,932	8,453	31,694
Purgatorio	2,145	1,745	0,462	1,388	3,217	16,824	30,304	5,215	9,526	29,169
Paradiso	3,530	2,227	0,420	1,366	4,350	21,290	29,760	3,089	10,424	23,539

4.8. *Percentuali nel poema* (senza distinzione fra primi, secondi e terzi versi)

	A%	B%	C%	D%	E%	F%	G%	H%	I%	L%
Totale	2,592	1,756	0,470	1,278	3,527	17,656	30,380	4,742	9,470	28,124

5. *Osservazioni e precisazioni*. Tradurre sul piano di concrete osservazioni stilistiche a passi singoli i dati fin qui esposti renderebbe il discorso eccessivamente ampio e non sarebbe nello spirito di questo particolare lavoro, che vuole richiamare l’attenzione su un quadro generale, le cui conseguenze, se possibile, dovranno essere vagliate e discusse più a fondo in un secondo tempo. Qui vorrei soltanto mettere qualche

accento all’interno del quadro generale, indicando qualche tema di discussione.

5.1. A partire almeno dal lavoro del Lisio, ancora utile nonostante le critiche ricevute, ma certo insufficiente[24], sono acquisiti il carattere ‘legato’ del discorso dantesco e la relativa stabilità della terzina come punto di riferimento metrico-sintattico. Sono acquisizioni, queste, genericamente ricavabili da una lettura attenta della *Commedia*, alle quali ho voluto dare una verifica quantitativa stabilendo insieme qualche distinzione.

Il primo dato degno di rilievo è che i versi privi di connessione sintattica con il precedente sono meno numerosi delle terzine (4003 contro 4711); e la disparità è molto più sensibile se si tiene conto del fatto che non tutti i versi di questo tipo sono iniziali di terzina (si scende così a 3405 contro 4711). Quasi il 30% delle terzine ha il primo verso legato sintatticamente con quello che precede. Se però si considera quest’ultimo insieme di terzine, bisogna notare che il 52% abbondante di queste ha sì il primo verso legato con quello che precede, ma nel modo qui catalogato come ‘tipo G’: si tratta dunque di legamenti tra proposizioni, non di distribuzioni della stessa proposizione in versi successivi. Se si sommano insieme tutti i primi versi dei tipi A, B, C, D, E, F, quelli cioè che rappresentano, con la distribuzione di elementi della stessa proposizione (F), le ‘spezzature’ più sensibili, non si raggiunge l’8%. Un 36% è invece composto in

questo insieme da versi del tipo I, che rappresentano figure più complesse.

5.2. Altro dato importante è che l'insieme di figure che qui viene denominato 'tipo G' costituisca la più comune figura di legamento sintattico tra versi nella *Commedia* (anzi, nella classificazione qui proposta, il tipo più comune in assoluto). In particolare, il suo uso è notevole nei secondi e terzi versi della terzina; la percentuale sfiora la metà dei casi per i terzi versi dell'*Inferno*, e rimane superiore al 40% per i terzi versi del *Paradiso*; nei terzi versi in generale questo è di gran lunga il tipo più usato. Per i secondi versi, il tipo G è alquanto più frequente del tipo F nell'*Inferno*, pari nel *Purgatorio*, alquanto meno frequente nel *Paradiso*. Insieme, i due tipi coprono nei secondi versi delle tre cantiche percentuali oscillanti fra il 57% e il 65%. Nei primi versi l'uso è meno frequente, ma, come ho già detto, ugualmente importante.

Noterò prima di tutto, per il sottotipo a (congiunzione coordinante o subordinante riferita al verso precedente) l'uso piuttosto frequente di *sì che*, particolarmente nell'ultimo verso della terzina (17 volte *sì che* iniziale di primi versi, 34 volte di secondi, 90 di terzi)[25]. Tale congiunzione consecutiva viene usata spesso non solo per concludere un'argomentazione (per es. *Par*. VI 100-102), ma anche in un discorso narrativo:

> L'un poco sovra noi a star si venne,
> e l'altro scese in l'opposita sponda,
> sì che la gente in mezzo si contenne (*Purg*. VIII 31-33).

In questo caso, la consecutiva che occupa il terzo verso mette in risalto la parte finale della terzina, spostandovi il ‘centro di gravità’ dell’enunciato. È questo un carattere più generale dei versi di questo tipo finali di terzina, più sensibile quando si trovino consecutive più terzine simili da questo punto di vista. Nell’esempio seguente (*Purg.* VIII 73-96), alternano per otto terzine terzi versi introdotti da congiunzioni o da pronomi relativi:

> (le bianche bende) le quai convien che, misera!, ancor brami. (*Purg*. VIII 75)
>
> … se l’occhio o ’l tatto spesso non l’accende. (v. 78)
> … com’avria fatto il gallo di Gallura». (v. 81)
> (di quel dritto zelo) che misuratamente in core avvampa. (v. 84)
>
> (son più tarde) sì come rota più presso a lo stelo. (v. 87)
> (quelle tre facelle) di che ’l polo di qua tutto quanto arde». (v. 90)
>
> … e queste son salite ov’eran quelle». (v. 93)
> … e drizzò il dito perché ’n là guardasse. (v. 96)

Questa possibilità di uso è valida naturalmente per tutte le congiunzioni; così per *ma* in *Inf*. XVI 61-63[26]:

> Lascio lo fele e vo per dolci pomi
> promessi a me per lo verace duca;
> ma ’nfino al centro pria convien ch’i’ tomi».

Bisogna precisare che la tendenza a far gravitare la terzina sull’ultimo verso, dando a questo un particolare risalto, non è necessariamente legata all’uso di versi di questo tipo (significherebbe attribuire allo stile una meccanicità del tutto fuori di luogo); tuttavia è almeno possibile che la consistenza di questo tipo abbia *a posteriori* una qualche funzione-guida

per definire nella memoria, attraverso successive stratificazioni, una certa immagine del ritmo della terzina.

Quanto all'impiego di pronomi relativi iniziali di verso, è da segnalare almeno l'uso, per il quale Dante mostra una certa propensione, di una proposizione relativa 'sentenziosa' nel terzo verso:

> per la puntura de la rimembranza,
> che solo a' pïi dà de le calcagne (*Purg*. XII 20-21)

> la conocchia
> che Cloto impone a ciascuno e compila (*Purg*. XXI 26-27)

> «Questa cara gioia
> sopra la quale ogne virtù si fonda (*Par*. XXIV 89-90)

> la buona pianta
> che fu già vite e ora è fatta pruno (*Par*. XXIV 110-111)

Il pronome relativo iniziale di verso è abbastanza frequente. Più comune, evidentemente, *che*, tanto soggetto quanto complemento oggetto; ben rappresentati anche *il quale*, *la quale* ecc., in diversi casi, e *cui*, *a cui*, *di cui* ecc. È abbastanza comune che dopo il pronome relativo la subordinata dipendente da questo si compia nello stesso verso; questo tanto per versi di carattere, ancora, sentenzioso, e ancor meglio 'definitorio':

> la fretta
> che l'onestade ad ogn'atto dismaga (*Purg*. III 11)

> incontr'al poggio
> che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga (*Purg*. III 15)

quanto nei casi frequenti in cui il carattere sentenzioso è funzionalizzato alla *brevitas* narrativa, per compendiare in un unico verso una storia e, generalmente, caratterizzare con questa un personaggio:

> e quel da Pisa
> che fé parer lo buon Marzucco forte (*Purg*. VI 18)

> quivi parevi morto in Gelboè,
> che poi non sentì pioggia né rugiada! (*Purg*. XII 42)

oppure dove si vuole concludere una descrizione o un paragone con lo stesso spirito di brevità:

> come colui che l'ha di pensier carca,
> che fa di sé un mezzo arco di ponte (*Purg*. XIX 42)

5.3. Ho già notato che sono del tipo G poco più della metà dei primi versi di terzina legati sintatticamente al verso che precede. Il tipo di legame che si crea fra due terzine è in questo caso meno 'stretto' che nel caso in cui il verso che si lega sia di un altro tipo. Meno genericamente, basterà confrontare due coppie di terzine consecutive in *Inf*. XI 55-60 (LFG/FFF) e 61-66 (LGG/GAI):

> Questo modo di retro par ch'incida
> pur lo vinco d'amor che fa natura;
> onde nel cerchio secondo s'annida
> ipocresia, lusinghe e chi affattura,
> falsità, ladroneggio e simonia,
> ruffian, baratti e simile lordura.

> Per l'altro modo quell'amor s'oblia
> che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
> di che la fede spezïal si cria;
> onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto

de l'universo in su che Dite siede,
qualunque trade in etterno è consunto».

Si vede chiaramente che per la seconda coppia si può parlare di un'articolazione sintattica che sottolinea la misura della terzina, pur all'interno di un discorso più ampio; mentre nella prima coppia la misura della seconda terzina è riempita da un cumulo di soggetti del verbo finale della prima terzina, ed è stabilita piuttosto dalle rime e dagli schemi di verso. Ma un'opposizione fra coppie di terzine si può avere anche quando il verso legato sia dello stesso tipo; basti confrontare in *Inf*. XXIX 16-21 (LIG/GIF) e 22-27 (LFL/GIG):

Parte sen giva, e io retro li andava,
lo duca, già faccendo la risposta,
e soggiugnendo: «Dentro a quella cava
dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirto del mio sangue pianga
la colpa che là giù cotanto costa».

Allor disse 'l maestro: «Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.
Attendi ad altro, ed ei là si rimanga;
ch'io vidi lui a piè del ponticello
mostrarti e minacciar forte col dito,
e udi' 'l nominar Geri del Bello.

Più che la differenza fra connessione sintattica relativa (v. 19) e causale (v. 25), mi sembra decisiva in questo caso la presenza di un verso L come finale di terzina (v. 24); per cui, mentre per la prima coppia la scansione della sequenza è solo LIG/GIF/L…, per la seconda esiste, accanto alla scansione LFL/GIG/L…, la possibilità di una seconda scansione LF/LGIG/L… Vale la pena di aggiungere che questa possibilità

è limitata a meno del 5% delle terzine (cfr. la tavola in 4.6), limite del tutto teorico perché questa percentuale comprende anche le terzine isolate in cui sia del tipo L anche il terzo verso oltre il primo, e naturalmente anche il caso inverso a quello sopra considerato, cioè con L terzo verso nella seconda terzina della coppia.

Senza entrare in una casistica che dovrebbe essere molto ampia e articolata, preme almeno osservare che era troppo generica la distinzione del Lisio fra terzine in cui si compie il periodo o una parte intera di esso e quelle in cui ciò non avviene. Con la casistica in cifre raccolta nelle tavole e con l'abbozzo di tipologia della terzina che costituisce la seconda parte di questo articolo vorrei appunto introdurre ad una considerazione più attenta del problema.

5.4. L'uso di versi di tipo A, B, C o D per legare insieme due terzine è del tutto assente nel *Paradiso*, molto raro nell'*Inferno* e ancor più nel *Purgatorio*. Data la rarità di questi casi (17 in tutto, perché dalla tavola in 4.2 bisogna togliere tre casi finali di canto), ha un certo interesse citarli integralmente. Una volta questo tipo di legamento avviene all'interno di un gruppo di sei terzine, in *Inf.* XXVI 85-102 (LFG/GGI/CFG/IDG/IGF/GFA); tre volte all'interno di gruppi di tre terzine: *Inf.* XI 1-9 (LGI/GAE/AGG), *Inf.* XXX 13-21 (LFG/IGG/AIG), *Purg.* XV 16-24 (LEG/DDG/IIG); per il resto in coppie di terzine: *Inf.* VIII 71-75 (LIF/BGG), *Inf.* XII 109-114 (LII/BLL), *Inf.* XIII 16-21 (LHH/CLF), *Inf.* XVIII 58-63 (LGG/DGH), *Inf.* XXI 1-6 (LGI/CAG), *Inf.* XXIV 25-30 (LGG/AGG), *Inf.* XXVI

106-111 (LGG/DIF), *Inf.* XXIV 112-117 (LAI-AIE), *Inf.* XXX 58-63 (LGH/DLG), *Inf.* XXXIV 112-117 (LGF/BLG), *Purg.* I 76-81 (LGG/AFL), *Purg.* IV 115-120 (LGI/CGF), *Purg.* IV 121-126 (LFG/DEG). Alla censura totale nel *Paradiso* nei confronti di terzine del tipo AXX, BXX, CXX, DXX fa riscontro il fatto che nella stessa cantica è reperibile una sola terzina del tipo EXX, *Par.* XXIII 7-9, il cui verbo iniziale dipende da un pronome relativo posto all'inizio della terzina precedente («che [...] previene il tempo in su aperta frasca»), tutto all'interno di un gruppo di cinque terzine, *Par.* XXIII 1-15 (LFF/IGG/EGG/IFG/GEF). Anche i versi del tipo E iniziali di terzina diminuiscono fortemente dall'*Inferno* (dove sono 14) al *Purgatorio* (dove sono solo 4). È evidente dunque che i primi quattro tipi qui catalogati, e il quinto che ne deriva attraverso un incastro sintattico, rappresentano figure che Dante considera eccezionali fra terzine, e che sopprime nel corso dell'opera con un processo di regolarizzazione.

La sede più naturale per le figure rappresentate dai primi quattro tipi è, nelle abitudini compositive di Dante, all'interno della terzina, e piuttosto come legamento fra il primo e il secondo verso (654 casi in totale) che fra il secondo e il terzo (294 casi). Risulta quindi più comune un tipo di terzina come la seguente (*Inf.* XIII 106-108 = LAF):

> Qui le strascineremo, e per la mesta
> selva saranno i nostri corpi appesi,
> ciascuno al prun de l'ombra sua molesta»

che come quest'altra (*Inf.* XXVI 100-102 = GFA):

> ma misi me per l’alto mare aperto
> sol con un legno e con quella compagna
> picciola da la qual non fui diserto.

Il discorso vale ugualmente per tutti i quattro tipi in questione, ma lo scarto è più sensibile per il tipo A, anche perché è il più rappresentato.

5.5. A proposito del legamento fra il primo e il secondo verso della terzina, le tavole 4.2 e 4.6 mostrano chiaramente che questa è la sede di maggiore variabilità sintattica. Mentre per i primi versi il tipo L è dominante con il 70% delle occorrenze, e per i terzi versi, dove la situazione è già più articolata, il tipo G è molto più rappresentato degli altri, col 46% delle occorrenze contro il 20% del secondo tipo, F, per i secondi versi i tipi principali sono due, F e G, e gli scarti fra gli altri tipi sono minori.

Se si osserva la progressione da una cantica all’altra (tavola 4.1), si nota in seconda posizione un incremento notevole del tipo F, che passa dal 25% nell’*Inferno* al 30% nel *Purgatorio* e al 38% nel *Paradiso*, mentre calano i tipi H, I, L e, in misura meno sensibile, G. La percentuale massima raggiunta nel *Paradiso* dal tipo F, unita al fatto che nelle stesse condizioni sono nettamente più usati che nelle altre cantiche i tipi A, B, E (soprattutto il primo), dà un rilievo quantitativo alla tendenza caratteristica dell’ultima cantica verso un discorso sintatticamente più complesso, che si esprime in una ricerca di distribuzioni delle frasi più elaborate rispetto agli schemi del verso. In altri termini, la proposizione con la quale si inizia la terzina è generalmente più lunga nel *Paradiso* che

nelle altre due cantiche. Fa riscontro a questo il fatto che l'uso delle figure rappresentate dal tipo F è in aumento anche per quanto riguarda il legamento del terzo verso col secondo, dal 17% nell'*Inferno* al 19% nel *Purgatorio* e al 24% nel *Paradiso*; e il tipo di terzina LFF (cfr. più avanti II 2 e II 3.3) passa da 45 occorrenze nell'*Inferno* a 74 nel *Purgatorio* e a 112 nel *Paradiso*:

> Ma, per salirla, mo nessun diparte
> da terra i piedi, e la regola mia
> rimasa è per danno de le carte (*Par*. XXII 73-75).

5.6. Considerando separatamente il tipo F, il legamento del secondo verso col primo della terzina è in tutte le cantiche la sede in cui questo è più usato. L'uso nel primo verso della terzina, per connetterlo con la terzina precedente, è molto ridotto, anche se più diffuso di quello dei tipi A, B, C, D, E presi insieme; e, come nel caso di quelli, è in forte diminuzione attraverso le tre cantiche. Alla tendenza a complicare la distribuzione sintattica rispetto agli schemi del verso, nel *Paradiso*, si contrappone insomma un processo di riduzione delle connessioni fra terzine che scandiscano con minore chiarezza o non scandiscano affatto la misura ternaria del discorso e della reiterazione delle serie foniche.

Citerò qualche esempio di terzina collegata alla precedente con un verso del tipo F (anche perché questo tipo di terzina non entra nella seconda parte di questo lavoro, dove studio soltanto i tipi strofici con almeno dieci occorrenze). Il primo caso nella *Commedia* è subito in *Inf*. I, in un gruppo di tre terzine (vv. 37-45 = LGG/FGE/IGF):

> Temp’era dal principio del mattino,
> e ’l sol montava ’n sù con quelle stelle
> ch’eran con lui quando l’amor divino
> mosse di prima quelle cose belle;
> sì ch’a bene sperar m’era cagione
> di quella fiera a la gaetta pelle
> l’ora del tempo e la dolce stagione;
> ma non sì che paura non mi desse
> la vista che m’apparve d’un leone.

La distribuzione sintattica, in casi come questi (che sono più frequenti nell’*Inferno* e particolarmente nei primi canti) è fatta piuttosto per blocchi più ampi che per terzine. Non credo che sia del tutto corretto dire che in questo periodo la terzina viene trascurata o negata, perché alla fin fine il periodo isola un blocco di tre terzine separandolo da altri, in teoria indifferentemente di una o più terzine, sempre all’interno di una struttura metrico-sintattica (il canto) fondata sulla misura della terzina. Quello che varia è il grado di divisione, a partire dal canto, fino al quale la distribuzione sintattica continua a ricalcare quella metrico-fonica; in questo caso ci si arresta al gruppo di tre terzine, all’interno del quale la distribuzione sintattica è fatta più liberamente. È vero invece che, progredendo nel poema, Dante tende sempre di più a far coincidere il grado di divisione, fino al quale continuare a ricalcare con la distribuzione sintattica quella metrico-fonica, con la terzina stessa. Non sarà naturalmente solo questione meccanica, di impiego di questo o quel tipo di verso, ma anche questione di sfumature, di strutturazione del discorso al di là degli schemi parziali qui usati per classificare. Per esempio in *Par*. XV 130-135 (LAA/FGF):

> A così riposato, a così bello
> viver di cittadini, a così fida
> cittadinanza, a così dolce ostello,
> Maria mi diè, chiamata in alte grida;
> e ne l'antico vostro Batisteo
> insieme fui cristiano e Cacciaguida.

l'autonomia delle due terzine fra loro all'interno della coppia è senz'altro maggiore che nel caso prima considerato, sebbene il verso che fa da legame sia dello stesso tipo. Ciò avviene sia per come sono legati i primi due versi della prima terzina, sia per ragioni retoriche, per l'anafora che occupa tutta la prima terzina e si risolve nel verso che incomincia la seconda terzina; ma anche perché il contesto del *Paradiso* suggerisce più di quello dell'*Inferno* e dei primi canti in particolare una lettura basata sulla misura della terzina singola piuttosto che su quella del gruppo di terzine; e ciò nonostante il fatto che nel *Paradiso* i gruppi di terzine siano più numerosi che nelle altre cantiche, perché sono generalmente articolati in modo più netto.

Ancora diverso il caso di *Purg*. IV 13-18 (LGG/FCF):

> Di ciò ebb'io esperïenza vera,
> udendo quello spirto e ammirando;
> ché ben cinquanta gradi salito era
> lo sole, e io non m'era accorto, quando
> venimmo ove quell'anime ad una
> gridaro a noi: «Qui è vostro dimando».

Qui la connessione fra le due terzine è molto più brusca anche rispetto a *Inf*. I 37-42 prima citato, sebbene si ripeta la stessa figura di accostamento soggetto/predicato (in ordine

inverso) e la prima terzina sia dello stesso tipo. Incidono su questo sicuramente almeno due fatti: uno di ordine fonico, la sinalefe *salito era* nella posizione più 'marcata' del verso, che mette in risalto e insieme in una situazione di squilibrio il predicato *era*; l'altro di ordine sintattico, l'inciso che segue il soggetto *lo sole*, 'marcandone' la connessione con il verso precedente, e isolando anche *quando* che si lega con il verso che segue. L'esempio, più che sottolineare i limiti di questa ricerca, che erano già di per sé evidenti, deve far riflettere su come i casi particolari (tale è questo) siano difficilmente recuperabili nella loro pienezza in una classificazione; e suggerire qualche indirizzo per ricerche successive, che non possono comunque risolversi in un commento anche sistematico a casi particolari. Si noti che per recuperare in una classificazione un caso come quello citato in modo più preciso non basterebbe nemmeno integrare questa con un'altra basata sulle connessioni di ogni verso col seguente. Qui l'inciso è interamente all'interno del verso, eppure ha un'importanza decisiva sul tipo di connessione che il verso ha tanto con quello precedente quanto con quello seguente. Bisognerà allora escogitare una 'griglia' che tenga conto, nella distribuzione sintattica, *anche* delle figure interne al verso, per esempio distinguendo versi che contengono elementi di una sola frase da versi che contengono elementi di più frasi, versi con inciso interno ecc. L'esigenza fondamentale da rispettare sarà però sempre che questa 'griglia' isoli almeno alcuni gruppi principali rappresentati in modo significativo, e non frantumi di nuovo il testo oggetto di spoglio in una congerie

di casi particolari. In caso contrario, tanto varrebbe fare a meno dello spoglio ed affidarsi ad una serie di valutazioni di massima basate su una lettura approfondita del testo; che rimane comunque una via integrativa indispensabile.

5.7. Il problema degli incastri sintattici nella *Commedia* è in parte già stato affrontato nell'ottimo articolo di Scaglione (1968). La prima realtà di cui prendere atto è la frequenza piuttosto alta del fenomeno anche in sede di connessione tra verso e verso; le connessioni realizzate attraverso un incastro sintattico risultano in tutto 1850, poco meno del 13%. Frequenza alta, ma non altissima, perché le connessioni 'dirette' coprono pur sempre il restante 87%; ma bisogna dire che questo tipo di connessione è più appariscente per la complicazione sintattica assunta dal discorso. In alcuni casi, poi, il procedimento per incastro viene concentrato in modo tutto particolare; per es. in *Inf*. XXVIII 22-24 (LII):

> Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
> com'io vidi un, così non si pertugia,
> rotto dal mento infin dove si trulla.

Qui la distribuzione sintattica giunge ad un vero e proprio 'rimescolamento' di sintagmi, rigorosamente all'interno, però, della misura della terzina; anzi la disposizione dei sintagmi è tale da marcare anche le pause di fine verso. Questo procedimento non è del tutto eccezionale, ma comunque raro nella *Commedia*; si ritrova per es. in *Inf*. XXIX 16-17 (LI):

> Parte sen giva, e io retro li andava,
> lo duca, già faccendo la risposta

dove *faccendo* è riferito a *io* e non a *lo duca*. In generale però l'incastro sintattico avviene senza una vera e propria forzatura del discorso, vale a dire senza scomporre così il periodo in sintagmi e sconvolgerne l'andamento in funzione della misura della terzina. Un caso come la coppia di terzine in *Purg*. XXXII 13-18 (LGA/IFF):

> Ma poi ch'al poco il viso riformossi
> (e dico 'al poco' per rispetto al molto
> sensibile onde a forza mi rimossi),
> vidi 'n sul braccio destro esser rivolto
> lo gloriöso essercito, e tornarsi
> col sole e con le sette fiamme al volto.

è molto più comune nelle abitudini compositive della *Commedia*. La complessità metrico-sintattica della versificazione dantesca, per quanto riguarda l'uso di incastri sintattici, sta fra questi due estremi.

La tecnica di separazione fra elementi del discorso mediante incastri, che si risolve generalmente in una tecnica di ritardo e di amplificazione, si sviluppa nella *Commedia* con la più grande libertà, sia per quanto riguarda la natura degli elementi separati, sia per quanto riguarda le dimensioni dell'inciso e di conseguenza l'ampiezza complessiva che l'enunciato viene ad assumere. Il metodo d'indagine qui tentato, anche se limitato alle sole connessioni tra verso e verso, permette comunque di individuare alcune figure degne di nota.

Un esempio di periodo complesso, nel quale si trovano concomitanti più figure di questo genere, si trova in *Inf*. XXVII

7-15: separazione soggetto / … / predicato (*come 'l bue cicilian… mugghiava*); ripresa di *così* dopo un ampio sviluppo del primo termine di paragone; separazione congiunzione / … / frase introdotta (*sì che… pur el pareva*); separazione *colui* / … / *che* e incastro di quest'ultima figura all'interno della prima qui citata (LFE/IGE/IFF):

> Come 'l bue cicilian che mugghiò prima
> col pianto di colui, e ciò fu dritto,
> che l'avea temperato con sua lima,
> mugghiava con la voce de l'afflitto,
> sì che, con tutto che fosse di rame,
> pur el pareva dal dolor trafitto;
> così, per non aver via né forame
> dal principio nel foco, in suo linguaggio
> si convertïan le parole grame.

La complessità del periodo va oltre le figure notate, soprattutto per quanto riguarda l'ultima terzina, dove non è stato messo in risalto *così… si convertïan*; tuttavia il tipo d'indagine dà una prima approssimazione soddisfacente, se si tiene conto che dev'essere applicato su tutto il poema.

Anche in questo caso, l'indagine dovrà essere ampliata elaborando ulteriori criteri che permettano di valutare l'incidenza di figure non legate soltanto alla pura connessione tra verso e verso. Per esempio, la disposizione qui vista del soggetto e del predicato, l'uno all'inizio della prima terzina e l'altro all'inizio della successiva, è un fatto che si ripete anche altrove, in contesti sintattici complessi; come in *Purg.* XXXII 136-141:

> Quel che rimase, come da gramigna

vivace terra, da la piuma, offerta
forse con intenzion sana e benigna,
si ricoperse, e funne ricoperta
e l'una e l'altra rota e 'l temo, in tanto
che più tiene un sospir la bocca aperta.

e in *Par*. VIII 85-88:

«Però ch'i' credo che l'alta letizia
che 'l tuo parlar m'infonde, segnor mio,
là 've ogne ben si termina e s'inizia
per te si veggia come la vegg'io...

in questo secondo caso all'interno di una subordinata.

5.8. La ricerca di figure sintattiche nel fluire del discorso dantesco urta anche contro un altro ostacolo: che non sempre è possibile 'meccanizzare' il lavoro d'indagine. Mentre è ben vero quello che osserva studiando un altro autore Alfredo Stussi[27]: «Una descrizione esauriente dell'organizzazione sintattica del verso pascoliano richiede un accumulo di dati che solo analisi meccaniche possono fornire dando sicuro affidamento per eventuali comparazioni tra raccolta e raccolta», mi sembra che il primo e fondamentale problema sia di definire quali istruzioni (a prescindere dagli aspetti più strettamente tecnici di pertinenza dei programmatori professionisti) si debbano dare alla macchina, e che cosa se ne voglia avere in risposta; perché da questo dipende in buona parte il valore significativo dei risultati. Tutto facile fino al livello delle concordanze e degli spogli lessicali in genere (che infatti per Dante sono a un ottimo punto)[28]; anche per quanto riguarda le connessioni sintattiche tra verso e verso, a parte la realizzazione manuale del lavoro e le restanti

possibili ambiguità, si è potuto procedere in modo sufficientemente meccanico. Ma il problema è già diverso per quanto riguarda quel campo così vasto di figure 'mnemoniche' su cui ha fermato l'attenzione la famosa *Interpretazione di Dante* del Contini. Se si considera un caso molto semplice:

> Ma quelle donne aiutino il mio verso
> ch'aiutaro Anfïone a chiuder Tebe (*Inf*. XXXII 10-11)

> ché quella voglia a li alberi ci mena
> che menò Cristo lieto a dire '*Elì*' (*Purg*. XXIII 73-74)

si nota che, nonostante la ripresa sia fuori di dubbio, le varianti sono tali da mettere in seria difficoltà uno spoglio concettualmente meccanico, sia o non sia realizzato di fatto con l'ausilio dell'elaboratore elettronico.

Le indagini sulla *Commedia* sono avanzate finora alternando allo spoglio meccanico l'ordinamento 'a discrezione', l'interpretazione; non dovrebbe essere impossibile, tuttavia, ampliare l'area di pertinenza dello spoglio, per recuperare in modo definitivo i fattori di ordine e di coerenza anche sintattica del poema dantesco. In questo senso il contributo qui presentato vuole essere un'ipotesi di lavoro da sottoporre ad una discussione più approfondita.

II. Tipologia della terzina

1. *Premessa*. Le osservazioni, la classificazione, lo spoglio contenuti nella parte precedente si riferiscono in generale, e per alcuni esempi discussi più in particolare, anche alla

struttura della terzina, sia perché questo è il loro naturale contesto, sia perché sono stati tenuti distinti i risultati dell'indagine riguardanti i primi, i secondi e i terzi versi di ogni strofa. Ho già osservato più volte che il criterio di classificazione è parziale rispetto alla struttura sintattica della *Commedia*, prendendo in considerazione solo un aspetto, anche se in questa fase del lavoro il più interessante, della forma sintattica di ogni verso: a maggior ragione il criterio sarà parziale nei riguardi della struttura della terzina, che presenta rispetto al verso ben maggiori possibilità di costruzione e complicazione sintattica. Tuttavia, ho voluto ugualmente trarre le conseguenze del lavoro d'indagine, e costruire una tipologia della terzina dantesca da questo particolare punto di vista. Questa tipologia resta ovviamente legata, per quanto riguarda validità, limiti, criterio d'indagine, al lavoro precedentemente svolto sulle connessioni tra verso e verso: in particolare dipende dalla 'griglia' lì elaborata, che prevede dieci tipi di connessione sintattica tra versi, condizionando il taglio e il 'potere risolvente' (in senso ottico) del lavoro di spoglio.

1.1. Ogni terzina è definita da un gruppo di tre lettere maiuscole, da A a L, che si riferiscono al tipo cui appartengono rispettivamente i tre versi da cui è formata, come spiegato nella parte precedente. «LFG», per esempio, designerà una terzina in cui il primo verso è del tipo L, il secondo del tipo F, il terzo del tipo G.

In modo analogo a come è avvenuto per la classificazione delle connessioni tra verso e verso, questo schema dà conto della relazione sintattica della terzina in questione con quella precedente (una terzina del tipo LFG non ha connessione sintattica con quella precedente), ma non della relazione con quella seguente. Anche questa è una conseguenza diretta dei criteri seguiti per la prima parte.

Dati dieci tipi possibili per ogni verso, il numero delle combinazioni teoricamente ottenibili è mille, corrispondente a mille diversi tipi di terzina. I tipi che si incontrano concretamente nello spoglio sono in realtà molto meno numerosi, com'è naturale, anche se il numero complessivo è piuttosto alto in assoluto. I tipi di terzina rilevabili con questo criterio sono più di trecento; fatto anche più interessante, la maggior parte dei canti contiene qualche tipo di terzina che non si incontra nei precedenti. Tuttavia i tipi con più di sessanta occorrenze sono già tutti presenti nei primi tre canti dell'*Inferno*, e i tipi con più di dieci occorrenze sono tutti già rilevabili nell'*Inferno*.

1.2. Diversamente da quanto ho fatto per le connessioni tra verso e verso, trascuro in questa seconda indagine i tipi di terzina meno comuni, convenzionalmente quelli che in tutta la *Commedia* compaiono meno di dieci volte. I risultati contenuti nella tavola riassuntiva (§ 2) si riferiscono dunque ai soli tipi con dieci o più occorrenze. Il valore significativo del quadro delineato è garantito dal fatto che i settantotto tipi in

questione definiscono in totale l'86% delle terzine contenute nella *Commedia*.

Nella tavola in cui sono esposti i risultati in forma compendiosa indico, accanto ai totali, la divisione per cantiche. La percentuale indicata a destra di questi dati si riferisce all'incidenza del tipo esaminato su tutte le 4711 terzine contenute nella *Commedia*. La tavola contiene anche un rimando, per ogni tipo, al paragrafo successivo nel quale il tipo stesso è discusso o più o meno sommariamente esemplificato, secondo la sua importanza.

2. *Tavola riassuntiva dei principali tipi di terzina*

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
LFG	494	145	177	172	10,486	3.1
LGG	460	189	171	100	9,764	3.2
LFF	231	45	74	112	4,903	3.3
LGF	179	56	64	59	3,799	3.4
LGI	139	51	41	47	2,950	3.5
LHG	131	64	40	27	2,780	3.6
LFI	122	29	36	57	2,589	3.7
LLG	118	50	52	16	2,504	3.8
GGG	105	36	25	44	2,228	3.9

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
LIG	105	45	34	26	2,228	3.10
GFG	94	28	20	46	1,995	4.1
IFG	80	15	26	39	1,698	4.2
IGG	80	18	32	30	1,698	4.3
LEG	67	18	22	27	1,422	4.4
LGH	66	24	28	14	1,400	4.5
LLF	65	34	20	11	1,379	4.6
LAG	62	20	21	21	1,316	4.7
LHF	61	21	30	10	1,294	4.8
LFH	58	22	21	15	1,231	4.9
LGE	58	23	19	16	1,231	4.10
LFE	54	13	17	24	1,146	4.11
LBG	49	14	18	17	1,040	4.12
GFF	47	12	8	27	0,997	4.13
LLL	44	27	11	6	0,933	4.14
GGF	42	10	10	22	0,891	4.15
LIF	42	15	12	15	0,891	4.16

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
IFF	41	4	14	23	0,870	4.17
LFL	41	22	15	4	0,870	4.18
LGL	40	20	15	5	0,849	4.19
LHI	39	21	12	6	0,827	4.20
LDG	36	13	12	11	0,764	4.21
LAF	35	8	9	18	0,742	4.22
IGF	32	12	12	8	0,679	4.23
LFA	32	10	7	15	0,679	4.24
GIG	30	12	10	8	0,636	4.25
LEF	26	7	9	10	0,551	4.26
GGI	25	7	8	10	0,530	4.27
LAI	25	7	6	12	0,530	4.28
GFI	24	6	6	12	0,509	4.29
LFB	24	5	9	10	0,509	4.30
LEI	23	3	11	9	0,488	4.31
GGE	22	5	4	13	0,466	4.32
LII	21	9	9	3	0445	4.33

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
GEG	21	3	7	11	0,445	4.34
LHL	21	15	6	–	0,445	4.35
GHG	20	8	5	7	0,424	4.36
LLI	19	9	7	3	0,403	4.37
LAE	17	2	4	11	0,360	»
LLH	17	4	10	3	0,360	»
IEG	17	4	6	7	0,360	»
LGA	17	3	10	4	0,360	»
LDF	16	1	5	10	0,339	»
GLG	15	8	5	2	0,318	»
IIG	15	2	9	4	0,318	»
GAG	14	5	2	7	0,297	»
IAG	14	3	4	7	0,297	»
IFI	14	1	10	3	0,297	»
LBF	14	3	4	7	0,297	»
LGB	14	2	5	7	0,297	»
LGD	14	3	7	4	0,297	»

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
GBG	13	2	4	7	0,275	»
GIF	13	3	7	3	0,275	»
LAH	13	7	5	1	0,275	»
LLE	13	5	6	2	0,275	»
GHF	13	3	5	5	0,275	»
LCG	13	4	5	4	0,275	»
LHE	13	5	6	2	0,275	»
HGG	12	7	3	2	0,254	»
LHH	12	6	4	2	0,254	»
GFE	11	1	–	10	0,233	»
LFD	11	3	3	5	0,233	»
GAF	10	1	3	6	0,212	»
GDG	10	1	6	3	0,212	»
GFH	10	2	4	4	0,212	»
IGI	10	2	2	6	0,212	»
ILF	10	3	3	4	0,212	»
LBI	10	4	4	2	0,212	»

tipo	tot.	*Inf.*	*Purg.*	*Par.*	%	cfr.
LDI	10	2	3	5	0,212	»
Totale	4055				86,075	

3. *Osservazioni sui tipi di terzina con più di cento occorrenze*. I primi dieci tipi di terzina rappresentati nella tavola coprono da soli il 44,236%[29] delle terzine contenute nella *Commedia* (2084 su 4711). Tenuto conto che in questo campo la libertà d'azione dell'autore è notevole (anche limitatamente al parametro delle connessioni tra verso e verso), l'osservazione depone a favore di una rilevante regolarità di usi sintattici nel poema. Quanto alle caratteristiche dei tipi più comuni, queste erano prevedibili in linea di massima dallo spoglio delle connessioni tra i versi; così il fatto che nove su dieci di questi tipi abbiano un verso di tipo L iniziale, e che siano rappresentate nei primi quattro tipi le quattro combinazioni possibili nei secondi e terzi versi dei versi di tipo F e G.

3.1. Il tipo LFG è relativamente più usato nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* che nell'*Inferno*. Il fatto può essere messo in relazione con l'aumento ben più netto del tipo LFF attraverso le tre cantiche, e con il calo ugualmente rilevante del tipo LGG, soprattutto nel *Paradiso*. Come ho già notato, aumenta col procedere del poema la tendenza a connessioni sintattiche più strette all'interno della terzina; inoltre, rispetto al tipo LGG, che nell'*Inferno* è nettamente in prevalenza, il tipo LFG rappresenta una più varia articolazione sintattica interna alla strofa.

Come tutti gli altri tipi generali, anche questo serve a classificare insieme, per via di alcune caratteristiche comuni, una varietà più o meno ampia di terzine. Una breve esemplificazione può dare un'idea di questa varietà, e insieme degli elementi comuni:

> Traemmoci così da l'un de' canti,
> in loco aperto, luminoso e alto,
> sì che veder si potien tutti quanti. (*Inf*. IV 115-117)
>
> «In questo fondo de la trista conca
> discende mai alcun del primo grado,
> che sol per pena ha la speranza cionca?» (*Inf*. IX 16-18)
>
> Or ci movemmo con la scorta fida
> lungo la proda del bollor vermiglio,
> dove i bolliti facieno alte strida (*Inf*. XII 100-102).

Questo ritmo in un certo senso 'rilassato' non è proprio soltanto di questa parte narrativa dell'*Inferno*, ma si ritrova anche, per esempio, in quella didattica del *Paradiso*; così in *Par*. II 91-93 e in *Par*. VIII 133-135:

> Or dirai tu ch'el si dimostra tetro
> ivi lo raggio più che in altre parti,
> per esser lì rifratto più a retro.
>
> Natura generata il suo cammino
> simil farebbe sempre a' generanti,
> se non vincesse il proveder divino.

Cambia il ritmo, per esempio, in *Par*. XVI 82-84, in *Par*. II 16-18 e in *Par*. XIX 7-9:

> E come 'l volger del ciel de la luna
> cuopre e discuopre i liti senza posa,
> così fa di Fiorenza la Fortuna…

Que’ glorïosi che passaro al Colco
non s’ammiraron come voi farete,
quando Iasòn vider fatto bifolco.

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso…

ed è ancora diverso in *Inf*. XXIX 133-135:

Ma perché sappi chi sì ti seconda
contra i Sanesi, aguzza ver’ me l’occhio,
sì che la faccia mia ben ti risponda…

Il diverso tipo di legame del secondo verso col primo e del terzo col secondo dà in tutte queste terzine una maggiore coesione fra loro ai primi due versi, in opposizione al terzo. Questa non è una caratteristica esclusiva di questo tipo di terzina, anzi in altri tipi di terzina la scansione ‘primi due versi / terzo’ è molto più netta; per esempio in *Purg*. V 10-12 (LHL):

«Perché l’animo tuo tanto s’impiglia»,
disse ’l maestro, «che l’andare allenti?
che ti fa ciò che quivi si pispiglia?

Caratteristico è invece il grado ridotto dell’opposizione fra i primi due versi e il terzo, risolto in termini di articolazione sintattica piuttosto che di netta separazione.

Fra i primi dieci tipi di terzina, LFG è quello in cui la funzione del tipo G finale di terzina (cfr. I, 5.2) è più marcata, proprio per via dell’opposizione o articolazione fatta notare. È chiaro che soltanto un maggiore legame del secondo verso col primo invece che col terzo può, staccando quest’ultimo e

dandogli un maggiore risalto, provocare quello spostamento dell’asse ritmico della terzina cui ho già accennato. Fra gli esempi qui citati, questo fatto è più notevole in quelli dal ritmo più teso e movimentato, per es. in *Inf*. XXIX 133-135; ma rileggendo anche gli altri si noterà che in essi il fenomeno è solo più attutito, ma non assente. Le implicazioni ritmiche potenziali della struttura sintattica della terzina sembrerebbero indipendenti dal contesto; il quale resta tuttavia responsabile della misura maggiore o minore in cui vengono attualizzate.

3.2. Se ora si osservano alcuni esempi del tipo LGG, si noteranno almeno le seguenti caratteristiche generali: maggiore uniformità dell’andamento sintattico all’interno della terzina; minore peso ritmico del terzo verso; scansione ‘marcata’ della misura del verso per tutti i tre versi; equilibrio tra la misura del verso e quella della strofa:

> Andovvi poi lo Vas d’elezïone,
> per recarne conforto a quella fede
> ch’è principio a la via di salvazione. (*Inf*. II 28-30)
>
> Così scendemmo ne la quarta lacca,
> pigliando più de la dolente ripa
> che ’l mal de l’universo tutto ’nsacca. (*Inf*. VII 16-18)
>
> Maggior paura non credo che fosse
> quando Fetonte abbandonò li freni,
> per che ’l ciel, come pare ancor, si cosse… (*Inf*. XVII 106-108)
>
> Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
> ché de la nova terra un turbo nacque
> e percosse del legno il primo canto. (*Inf*. XXVI 136-138)
>
> Non credo che la sua madre più m’ami,

poscia che trasmutò le bianche bende,
le quai convien che, misera!, ancor brami. (*Purg*. VIII 73-75)

Nel modo e con i limiti accennati, il ritmo del periodo subisce l'influenza del contesto più ampio circostante. Così in *Inf*. XXVIII 103-108 (LGG/IGG) agisce il ritardo del predicato (*E un… gridò*; cfr. I, 5.7) per far scandire molto più fortemente i vv. 104 e 105; a parte naturalmente l'influenza della composizione retorica, che cumula parole 'forti' in posizione chiave (*aura fosca*, *faccia sozza*, *gridò*):

E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,
levando i moncherin per l'aura fosca,
sì che 'l sangue facea la faccia sozza,
gridò: «Ricordera'ti anche del Mosca,
che disse, lasso!, "Capo ha cosa fatta",
che fu mal seme per la gente tosca».

Qui, alla fine di una terzina 'aperta' in questo modo, l'ultimo verso prende quasi un'intonazione parentetica, pur restando fortemente scandito[30]; da notare che questa stessa figura ritmico-sintattica può essere realizzata anche in modo diverso, come per es. in *Par*. XXIII 40-45 (LGG/IFG):

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.

La struttura sintattica complessiva della terzina, al di là delle connessioni tra verso e verso, può anche ridare al terzo verso quella autonomia che è molto maggiore nel tipo LFG,

senza necessità d'intervento da parte della terzina successiva; si osservi per es. *Purg*. III 94-96:

> «Sanza vostra domanda io vi confesso
> che questo è corpo uman che voi vedete;
> per che 'l lume del sole in terra è fesso.

E anche *Purg*. XIV 115-117, dove anzi la distribuzione sintattica e la consistenza della relativa finale di terzina tendono ad invertire il rapporto a favore di un raggruppamento 'primo verso / secondo e terzo'. Tuttavia in questo tipo di terzina tale rapporto, che per altri tipi è mediamente il più comune, e in questo senso può quasi considerarsi istituzionale, è quasi sempre frutto di contingenze ritmico-sintattiche occasionali:

> Ben fa Bagnacaval, che non rifiglia;
> e mal fa Castrocaro, e peggio Conio,
> che di figliar tai conti più s'impiglia.

3.3. Il tipo LFF, quasi tre volte più frequente nel *Paradiso* che nell'*Inferno*, ha in comune col tipo LGG, ma in misura più accentuata, il fatto che la terzina risulta nella maggior parte dei casi omogenea, vale a dire senza che si formi un raggruppamento di due versi fra loro in opposizione al rimanente. Tuttavia, mentre nel tipo LGG quando ciò accade si realizza attraverso un'articolazione dei tre versi nei punti di passaggio, quasi una 'cerniera' fra un verso e l'altro, nel tipo LFF l'articolazione si realizza di consueto in un altro modo; la terzina consta spesso di due frasi, e la 'cerniera' si trova all'interno del secondo verso. Per esempio in *Par*. I 64-66:

> Beatrice tutta ne l'etterne rote

fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote.

Si può aggiungere a questo proposito un'esemplificazione più ampia:

Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse. (*Inf*. XXV 106-108)

Verdi come fogliette pur mo nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e ventilate. (*Purg*. VIII 28-30)

«Oh!», diss'io lui, «per li vostri paesi
già mai non fui; ma dove si dimora
per tutta Europa ch'ei non sien palesi?
(*Purg*. VIII 121-123).

E quando il dente longobardo morse
la Santa Chiesa, sotto le sue ali
Carlo Magno, vincendo, la soccorse. (*Par*. VI 94-96).

In *Par*. XVI 103-111, subito prima di due terzine analoghe a quelle fin qui citate, si trova un'altra variante del tipo LFF; una terzina, cioè, priva dell'articolazione interna al secondo verso:

Grand'era già la colonna del Vaio,
Sacchetti, Giuochi, Fifanti e Barucci
e Galli e quei ch'arrossan per lo staio.
Lo ceppo di che nacquero i Calfucci
era già grande, e già eran tratti
a le curule Sizii e Arrigucci.
Oh quali io vidi quei che son disfatti
per lor superbia! e le palle de l'oro
fiorian Fiorenza in tutt'i suoi gran fatti.

Questo tipo di terzina è più 'marcato' in *Inf*. XXIX 118-120:

Ma ne l'ultima bolgia de le diece
me per l'alchimia che nel mondo usai
dannò Minòs a cui fallar non lece».

per via del ritardo fino all'ultimo verso di predicato e soggetto, *dannò Minòs*.

Anche fra le terzine del tipo LFF, infine, ve n'è qualcuna in cui il terzo verso torna ad avere un maggiore risalto; per es. in *Inf*. XXVI 103-105:

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.

3.4. Nel tipo LGF è generalmente più stretto il legame sintattico fra il secondo e il terzo verso, per cui la distribuzione di massima più consueta all'interno della terzina è nel senso 'primo verso / secondo e terzo', con 'cerniera' fra il primo e il secondo. Per esempio in *Inf*. I 100-102:

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

La stessa struttura ritmico-sintattica si può ritrovare in questi altri esempi:

Dà oggi a noi la cotidiana manna,
sanza la qual per questo aspro diserto
a retro va chi più di gir s'affanna. (*Purg*. XI 13-15)

Più non dirò, e scuro so che parlo;
ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini
faranno sì che tu potrai chiosarlo. (*Purg*. XI 139-141)

> Tratto m’avea del fiume infin la gola,
> e tirandosi me dietro sen giva
> sovresso l’acqua lieve come scola. (*Purg*. XXXI 94-96)

Fra gli esempi citati, si noterà tuttavia che alcuni (*Inf*. I 100-102 e *Purg*. XI 139-141) presentano un’articolazione più ricca, con un secondo passaggio all’interno del secondo verso. L’esemplificazione può essere ampliata in questo senso:

> Qual si lamenta perché qui si moia
> per viver colà sù, non vide quive
> lo refrigerio de l’etterna ploia. (*Par*. XIV 25-27)

In questo caso il secondo stacco sintattico è realizzato col semplice contrasto fra le due parti del verso, ‘marcata’ la prima dal fatto di terminare su sillaba accentata; la sintassi è poi complicata fino alla metà del secondo verso dagli incastri successivi fra *qual* e *non vide* (che non sono registrati dalla classificazione, come ho già fatto notare). Lo stacco può avvenire anche altrove dopo differenti incastri sintattici:

> Ma conveniesi, a quella pietra scema
> che guarda ’l ponte, che Fiorenza fesse
> vittima ne la sua pace postrema. (*Par*. XVI 145-147)

oppure in modo più semplice, con l’uso di una congiunzione (già presente nell’ultimo esempio citato):

> Se tu riguardi Luni e Orbisaglia
> come sono ite, e come se ne vanno
> di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia… (*Par*. XVI 73-75)

3.5. Gli incastri sintattici, che nelle terzine prima viste sono elemento di ulteriore complicazione, si collocano in relazione alle connessioni tra verso e verso nelle terzine del tipo LGI. Un

esempio piuttosto lineare di questo tipo di terzina è *Inf*. XXVIII 91-93:

> E io a lui: «Dimostrami e dichiara,
> se vuo' ch'i' porti sù di te novella,
> chi è colui da la veduta amara».

Ugualmente lineare in *Purg*. I 85-87, dove la figura sintattica pertinente a questa classificazione consiste nell'interruzione del discorso diretto:

> «Marzïa piacque tanto a li occhi miei
> mentre ch'i' fu' di là», diss'elli allora,
> «che quante grazie volse da me, fei.

I due esempi, accostati, danno un'idea del campo di oscillazione all'interno del tipo di terzina; da un lato l'incastro di dimensione pari al verso taglia la terzina in due parti staccate, fra le quali è ugualmente stabilita una connessione sintattica (*dichiara… chi è colui*); dall'altro l'incastro di minori dimensioni rompe la simmetria strofica. Diverso è anche il legame della congiunzione iniziale del secondo verso col verso precedente, più stretto nel secondo caso. Un esempio intermedio si può avere in *Inf*. IX 1-3:

> Quel color che viltà di fuor mi pinse
> veggendo il duca mio tornare in volta,
> più tosto dentro il suo novo ristrinse.

Aggiungo altri esempi di questo tipo di terzina:

> Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
> temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa,
> fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia… (*Inf*. XV 4-6).

In *Inf*. XIX 58-60 l’incastro avviene all’interno di quella che sarebbe altrimenti una connessione del tipo F, ed occupa tutto il secondo verso. La figura sintattica è resa più evidente dalla seconda parte del terzo verso, che stacca ulteriormente *quasi scornati*:

> Tal mi fec’io, quai son color che stanno,
> per non intender ciò ch’è lor risposto,
> quasi scornati, e risponder non sanno.

In *Par*. IV 109-111 l’incastro è molto breve e posto all’inizio del terzo verso. In casi del genere si può tornare a distribuzioni sintattiche interne alla terzina non dissimili da quelle viste per il tipo LGF:

> Voglia assoluta non consente al danno;
> ma consentevi in tanto in quanto teme,
> se si ritrae, cadere in più affanno.

Infine, anche in questo tipo di terzina si avrà un mutamento ritmico quando la strofa sia ‘aperta’ alla fine, in connessione con quella che segue. In *Inf*. XXXIII 142-147 (LGI/GFG) il terzo verso della prima terzina perde il carattere conclusivo che ha nell’esempio precedente, nel senso che non rappresenta più il punto dove l’equilibrio verso/strofa si ricompone, ma solo un momento dell’articolazione di un discorso più ampio. La forma di questo verso e il modo della connessione fra le due terzine sono tuttavia tali da mantenere la misura della terzina nella scansione fino al limite del gruppo di tre versi (cfr. I, 5.6):

> «Nel fosso sù», diss’el, «de’ Malebranche,
> là dove bolle la tenace pece,
> non era ancora giunto Michel Zanche,

che questi lasciò il diavolo in sua vece
nel corpo suo, ed un suo prossimano
che ’l tradimento insieme con lui fece.

mentre in *Inf*. XVII 52-57 (LGI/GGG) la rottura interna del v. 54 e il successivo sviluppo determinano una distribuzione più libera all’interno del blocco di sei versi:

Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne’ quali ’l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m’accorsi
che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch’avea certo colore e certo segno,
e quindi par che ’l loro occhio si pasca.

3.6. Per quanto riguarda il tipo LHG, saranno prima di tutto da segnalare i casi in cui il verso di tipo H contiene la ‘didascalia’ di un discorso diretto riferito nel verso precedente, e il verso G aggiunge una determinazione:

«O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l’atto di cotanto offizio… (*Inf*. V 16-18).

Oppure il verso G, pur connesso col verso precedente, segna uno stacco e comincia una nuova frase:

«*Pape Satàn*, *pape Satàn aleppe*!»,
cominciò Pluto con la voce chiocchia;
e quel savio gentil, che tutto seppe… (*Inf*. VII 1-3).

Più frequentemente, dopo la ‘didascalia’ iniziale nel secondo verso, e questa volta più breve del verso stesso, il discorso diretto riprende subito, e comprende almeno anche il verso del tipo G:

«Deh, se riposi mai vostra semenza»,
prega’ io lui, «solvetemi quel nodo
che qui ha ’nviluppata mia sentenza. (*Inf*. X 94-96)

«Là sù di sopra, in la vita serena»,
rispuos’io lui, «mi smarri’ in una valle,
avanti che l’età mia fosse piena. (*Inf*. XV 49-51)

«O ben finiti, o già spiriti eletti»,
Virgilio incominciò, «per quella pace
ch’i’ credo che per voi tutti s’aspetti… (*Purg*. III 73-75).

Tutte le terzine fin qui citate sono caratterizzate dall’anticipazione del discorso diretto rispetto alla ‘didascalia’ che, soprattutto dove il discorso diretto riprende, costituisce un elemento di rottura. Si può osservare il diverso ritmo della terzina LHG quando non vi è questione di discorso diretto, e prende risalto quasi la giustapposizione ordinata dei tre versi, pur saldamente connessi tra loro:

E com’io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d’un leone avea faccia e contegno. (*Inf*. XVII 58-60)

E perché tu non creda ch’io t’inganni,
odi s’i’ fui, com’io ti dico, folle,
già discendendo l’arco d’i miei anni. (*Purg*. XIII 112-114)

Or per empierti bene ogne disio,
ritorno a dichiararti in alcun loco,
perché tu veggi lì così com’io. (*Par*. VII 121-123)

È ugualmente possibile che si abbia uno stacco all’interno del secondo verso, sovrapponendo a questa scansione dei tre versi una bipartizione della terzina:

S’elli ama bene e bene spera e crede,

non t’è occulto, perché ’l viso hai quivi
dov’ogne cosa dipinta si vede… (*Par*. XXIV 40-42).

3.7. Il tipo LFI ha naturalmente molte somiglianze con LGI; ne differisce perché il legame del secondo verso col primo è più stretto, con conseguenze sulla scansione ritmico-sintattica della terzina. In *Par*. IV 70-72:

Ma perché puote vostro accorgimento
ben penetrare a questa veritate,
come disiri, ti farò contento.

la scansione è piuttosto ‘primi due versi / terzo verso’ (protasi/apodosi, con incastro nella prima parte del terzo verso). In *Par*. VII 25-27:

Per non soffrire a la virtù che vole
freno a suo prode, quell’uom che non nacque,
dannando sé, dannò tutta sua prole…

la scansione principale si articola al centro del secondo verso (subordinata/reggente); l’incastro, ugualmente nella prima parte del terzo verso, rompe tuttavia la bipartizione della terzina complicando la seconda parte. Diversa ancora la struttura di *Inf*. XXVIII 100-102:

Oh quanto mi pareva sbigottito
con la lingua tagliata ne la strozza
Curïo, ch’a dir fu così ardito!

dove ancor più che di incastro si deve parlare di distribuzione degli elementi della frase in un ‘progetto mensurale’ di tre versi, con il ritardo del soggetto fino al terzo verso messo in rilievo dalla relativa che lo isola nella posizione iniziale. Sarà poi da aggiungere il caso in cui viene

interrotto e ripreso il discorso diretto, come in *Inf*. XVI 64-66 e *Purg*. XVIII 103-105:

«Se lungamente l'anima conduca
le membra tue», rispuose quelli ancora,
«e se la fama tua dopo te luca…

«Ratto, ratto, che 'l tempo non si perda
per poco amor», gridavan li altri appresso,
«che studio di ben far grazia rinverda».

3.8. Nel tipo LLG – per esempio:

Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l'altra parte vidi 'l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea. (*Inf*. IV 124-126)

Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid'ïo Socrate e Platone,
che 'nnanzi a li altri più presso li stanno… (*Inf*. IV 133-135)

è istituzionalizzata la scansione della terzina 'primo verso / secondo e terzo', come in tutte le terzine del tipo LLX (il più frequente dopo questo è LLF).

La divisione principale all'interno di questo tipo si costituisce nell'opposizione terzina aperta / terzina chiusa, per la diversa importanza ritmico-sintattica assunta dal terzo verso nei due casi. Se si considera una serie di esempi di terzina chiusa (cioè seguita da un'altra terzina di tipo LXX):

Quivi si piangon li spietati danni;
quivi è Alessandro, e Dïonisio fero
che fé Cicilia aver dolorosi anni. (*Inf*. XII 106-108)

Qui vive la pietà quand'è ben morta;
chi è più scellerato che colui

che al giudicio divin passion comporta? (*Inf*. XX 28-30)

Che potea io ridir, se non «Io vegno»?
Dissilo, alquanto del color consperso
che fa l'uom di perdon talvolta degno. (*Purg*. V 19-21)

Ver' me si fece, e io ver' lui mi fei:
giudice Nin gentil, quanto mi piacque
quando ti vidi non esser tra' rei! (*Purg*. VIII 52-54)

E 'l duca mio: «Figliuol, che là sù guarde?».
E io a lui: «A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde». (*Purg*. VIII 88-90)

si nota che il terzo verso contiene un'espressione molto concentrata, quasi come se Dante avesse voluto chiudere in due versi il discorso normalmente contenuto in una terzina, e l'effetto di questo accorciamento si fosse riversato principalmente sulla chiusa. Anche senza voler giungere a questa conclusione, resta il fatto che i terzi versi di questo tipo di terzina sono fra quelli più 'messi in rilievo' nell'ambito delle strutture di terzina osservabili nella *Commedia*.

L'altro caso è più raro, ma interessante per mostrare la diversa funzione del terzo verso, e dunque più in generale la variabilità interna alle strutture ritmico-sintattiche qui classificate. In *Inf*. XII 82-85, il terzo verso diventa quasi parentetico, pur conservando il carattere di concisa e pregnante definizione:

Così non soglion far li piè d'i morti».
E 'l mio buon duca, che già li er' al petto,
dove le due nature son consorti,
rispuose...

In *Inf*. XXIII 127-132 (LLG/GGG) il terzo verso (v. 129) è invece direttamente legato col successivo; l'andamento sintattico delle due terzine tende a stabilire una scansione L/LGG/GG all'interno del gruppo di sei versi:

Poscia drizzò al frate cotal voce:
«Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci
s'a la man destra giace alcuna foce
onde noi amendue possiamo uscirci,
senza costrigner de li angeli neri
che vegnan d'esto fondo a dipartirci».

Questo tipo di scansione è più forte in *Inf*. XVII 70-75 (LLG/GLF) anche per la forma della seconda terzina, che è rotta all'interno da un verso del tipo L (L/LGG/LF):

Con questi Fiorentin son padoano:
spesse fïate mi 'ntronan li orecchi
gridando: "Vegna 'l cavalier sovrano
che recherà la tasca con tre becchi!"».
Qui distorse la bocca e di fuor trasse
la lingua, come bue che 'l naso lecchi.

3.9. Il tipo GGG è il più frequente fra quelli che rappresentano terzine connesse sintatticamente con quella che precede. Un esempio in *Inf*. III 121-126 (LIF/GGG):

«Figliuol mio», disse 'l maestro cortese,
«quelli che muoion ne l'ira di Dio
tutti convegnon qui d'ogne paese;
e pronti sono a trapassar lo rio,
ché la divina giustizia li sprona,
sì che la tema si volve in disio.

Caratteristica di questa terzina è l'articolazione dei tre versi staccati fra loro e legati in catena uno all'altro, e tutti

attraverso il primo alla fine della terzina precedente. Questo carattere è anche più chiaro in *Inf*. VII 115-120 (LFG/GGG):

> Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
> l'anime di color cui vinse l'ira;
> e anche vo' che tu per certo credi
> che sotto l'acqua è gente che sospira,
> e fanno pullular quest'acqua al summo,
> come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.

È un impianto distributivo che si potrebbe definire 'a cascata', e che si realizza nella dimensione del blocco di sei versi o in dimensioni superiori. Mentre con altri tipi di terzina GXX (X diverso da G) si mantiene un'articolazione ternaria fino al gruppo di tre versi, e proprio il verso G fa da 'cerniera', come in *Purg*. XVII 19-24 (LDE/GFF):

> De l'empiezza di lei che mutò forma
> ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
> ne l'imagine mia apparve l'orma;
> e qui fu la mia mente sì ristretta
> dentro da sé, che di fuor non venìa
> cosa che fosse allor da lei ricetta.

la successione di tre versi di tipo G all'interno della stessa terzina tende a mettere in subordine l'articolazione centrale nella coppia di terzine. S'intende che la struttura sintattica complessiva (oltre queste connessioni) e l'impianto retorico possono poi modificare anche sensibilmente questa situazione. Così in *Par*. III 58-63 (LAG/GGG), dove si sovrappone una scansione del blocco di sei versi del tipo LAGG/GG:

> Ond'io a lei: «Ne' mirabili aspetti

vostri risplende non so che divino
che vi trasmuta da' primi concetti:
però non fui a rimembra festino:
ma or m'aiuta ciò che tu mi dici,
sì che raffigurar m'è più latino.

mentre in *Par*. XIX 7-12 (LFG/GGG) l'articolazione sintattica e semantica del discorso è tale da dare rilievo anche all'autonomia della seconda terzina:

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;
ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e «io» e «mio»,
quand'era nel concetto e 'noi' e 'nostro'.

3.10. Rispetto al tipo LGI, nel tipo LIG la connessione con incastro sintattico è spostata all'indietro nella prima parte della terzina; per esempio in *Inf*. VIII 121-123:

E a me disse: «Tu, perch'io m'adiri,
non sbigottir, ch'io vincerò la prova,
qual ch'a la defension dentro s'aggiri.

Anche in questo caso l'andamento ritmico-sintattico della terzina, e in particolare la situazione del terzo verso, saranno naturalmente influenzati da un'eventuale connessione con la terzina seguente e dalla forma di quest'ultima; per es. in *Inf*. XV 25-30:

E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcaï li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrusciato non difese
la conoscenza süa al mio 'ntelletto;
e chinando la mano a la sua faccia,

rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?»

dove la scansione all’interno del blocco di sei versi è LI/GF/GH. Quando la terzina è ‘chiusa’ (seguita da un’altra di tipo LXX), la scansione è generalmente ‘primo e secondo verso / terzo’, come nell’esempio prima citato, cui aggiungo:

Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: «Fatti qua, sì ch’io ti prenda»;
poi fece sì ch’un fascio era elli e io. (*Inf*. XXXI 133-135)

Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m’era dinanzi a la figura,
ch’avëa in me de’ suoi raggi l’appoggio. (*Purg*. III 16-18)

Ond’elli avvien ch’un medesimo legno,
secondo specie, meglio e peggio frutta;
e voi nascete con diverso ingegno. (*Par*. XIII 70-72)

È anche possibile che per uno stacco all’interno del secondo verso si sovrapponga a questa scansione una bipartizione della terzina; è ciò che avviene in *Par*. XXVII 103-105:

Ma ella, che vedëa ’l mio disire,
incominciò, ridendo tanto lieta,
che Dio parea nel suo volto gioire…

4. *Altri esempi*. Aggiungo un’esemplificazione sommaria per i tipi di terzina con meno di cento occorrenze rappresentati nella tavola. Per i tipi con almeno cinquanta occorrenze cito ogni volta una terzina per esteso; per gli altri mi limito ad alcuni rimandi. Per i tipi con meno di venti occorrenze, tutti raggruppati in 4.37, ho ritenuto sufficiente indicare un solo esempio.

4.1. GFG – *Inf*. XII 55-57:

e tra ’l piè de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.

– *Purg*. V 16-18; *Purg*. XII 19-21; *Par*. XIV 94-96; *Par*. XIX 49-51; *Par*. XXXIII 118-120.

4.2. IFG – *Purg*. XXV 40-42:

Sangue perfetto […]
prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch’a farsi quelle per le vene vane.

– *Inf*. XVI 55-57; *Purg*. IX 37-39; *Purg*. XXVIII 19-21; *Par*. V 4-6; *Par*. X 88-90.

4.3. IGG – *Inf*. XXI 70-72:

Con quel furore […]
usciron quei di sotto al ponticello,
e volser contra lui tutt’i runcigli;
ma el gridò: «Nessun di voi sia fello!».

– *Purg*. XX 148-150; *Purg*. XXI 10-12; *Par*. XVI 61-63; *Par*. XXIII 4-6; *Par*. XXV 121-123.

4.4. LEG – *Par*. XXV 91-93:

Dice Isaia che ciascuna vestita
ne la sua terra fia di doppia vesta;
e la sua terra è questa dolce vita…

– *Inf*. XIX 7-9; *Inf*. XXIII 85-87; *Purg*. VIII 82-84; *Purg*. XV 16-18; *Purg*. XXXIII 25-27.

4.5. LGH – *Purg*. IV 7-9;

> E però, quando s’ode cosa o vede
> che tegna forte a sé l’anima volta,
> vassene ’l tempo e l’uom non se n’avvede…

– *Inf*. I 79-81; *Purg*. XIX 136-138; *Purg*. XXX 127-129; *Purg*. XXXI 88-90; *Par*. XV 88-90.

4.6. LLF – *Inf*. XIX 40-42:

> Allor venimmo in su l’argine quarto;
> volgemmo e discendemmo a mano stanca
> là giù nel fondo foracchiato e arto.

– *Inf*. XXXIII 49-51; *Purg*. I 133-135; *Purg*. XIX 61-63; *Purg*. XXVIII 133-135; *Par*. III 85-87.

4.7. LAG – *Par*. III 58-60:

> Ond’io a lei: «Ne’ mirabili aspetti
> vostri risplende non so che divino
> che vi trasmuta da’ primi concetti…

– *Inf*. IV 94-96; *Inf*. XV 97-99; *Purg*. VI 13-15; *Par*. X 49-51; *Par*. XVIII 28-30.

4.8. LHF – *Purg*. XVII 88-90:

> Ma perché più aperto intendi ancora,
> volgi la mente a me, e prenderai
> alcun buon frutto di nostra dimora».

– *Inf*. XV 22-24; *Purg*. X 46-48; *Purg*. XXV 100-102; *Purg*. XXXII 91-93; *Par*. XI 73-75.

4.9. LFH – *Inf*. XXII 40-42:

> «O Rubicante, fa che tu li metti
> li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!»,

gridavan tutti insieme i maladetti.

– *Inf*. XXXIII 127-129; *Inf*. XXXIV 1-3; *Purg*. XXV 34-36; *Par*. I 94-96; *Par*. II 82-84.

4.10. LGE – *Inf*. II 97-99:

Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: – Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando –.

– *Inf*. XXV 25-27; *Inf*. XXXII 112-114; *Purg*. VI 127-129; *Purg*. XXI 61-63; *Par*. XVI 112-114.

4.11. LFE – *Par*. XXV 88-90:

E io: «Le nove e le scritture antiche
pongon lo segno, ed esso lo mi addita,
de l'anime che Dio s'ha fatte amiche.

– *Inf*. X 28-30; *Inf*. XIX 49-51; *Purg*. II 55-57; *Purg*. XXIV 121-123; *Par*. XXIX 46-48.

4.12. LBG – *Inf*. XII 16-18; *Inf*. XVI 61-63; *Purg*. XI 37-39; *Purg*. XXX 82-84; *Par*. III 104-105.

4.13. GFF – *Inf*. III 115-117; *Inf*. XVIII 16-18; *Purg*. XVII 22-24; *Purg*. XXV 115-117; *Par*. I 133-135; *Par*. XI 79-81.

4.14. LLL – *Inf*. XV 67-69; *Inf*. XXIV 55-57; *Purg*. VII 40-42; *Purg*. XI 58-60; *Par*. I 115-117; *Par*. XXX 40-42.

4.15. GGF – *Inf*. II 64-66; *Inf*. XXVII 118-120; *Purg*. XXV 49-51; *Purg*. XXVIII 25-27; *Par*. XIII 22-24; *Par*. XVI 13-15.

4.16. LIF – *Inf*. III 121-123; *Inf*. VII 106-108; *Purg*. XXV 16-18; *Par*. II 115-117; *Par*. XXII 76-78.

4.17. IFF – *Inf*. XII 40-42; *Purg*. II 109-111; *Purg*. X 88-90; *Par*. VIII 19-21; *Par*. XII 28-30; *Par*. XXVI 34-36.

4.18. LFL – *Inf*. IV 112-114; *Inf*. V 127-129; *Inf*. XXV 67-69; *Purg*. VII 130-132; *Purg*. X 118-120; *Par*. V 76-78.

4.19. LGL – *Inf*. V 58-60; *Inf*. IX 130-132; *Inf*. XXXI 94-96; *Purg*. V 34-36; *Purg*. XI 82-84; *Par*. XXI 133-135.

4.20. LHI – *Inf*. XX 97-99; *Inf*. XXIX 85-87; *Inf*. XXXII 91-93; *Purg*. VII 85-87; *Purg*. XV 118-120; *Par*. IX 82-84.

4.21. LDG – *Inf*. XIII 124-126; *Inf*. XV 73-75; *Purg*. V 64-66; *Purg*. XIX 37-39; *Par*. IV 136-138; *Par*. IX 67-69.

4.22. LAF – *Inf*. XII 28-30; *Purg*. VII 34-36; *Purg*. XVII 10-12; *Par*. VI 43-45; *Par*. XIV 97-99; *Par*. XXVII 4-6.

4.23. IGF – *Inf*. IX 109-111; *Inf*. XVI 4-6; *Purg*. XXIV 67-69; *Purg*. XXX 91-93; *Par*. XXVI 88-90.

4.24. LFA – *Inf*. II 13-15; *Inf*. XIX 43-45; *Purg*. VII 100-102; *Par*. XI 28-30; *Par*. XXVII 136-138.

4.25. GIG – *Inf*. I 94-96; *Inf*. XXX 43-45; *Purg*. II 4-6; *Purg*. XX 127-129; *Par*. VIII 10-12.

4.26. LEF – *Inf*. XVIII 19-21; *Purg*. XXXIII 142-144; *Par*. XIV 118-120; *Par*. XVI 127-129.

4.27. GGI – *Inf*. VII 64-66; *Purg*. XV 112-114; *Par*. IX 97-99; *Par*. XXVIII 37-39.

4.28. LAI – *Inf*. IX 43-45; *Purg*. XII 28-30; *Par*. XVII 37-39; *Par*. XXV 49-51.

4.29. GFI – *Inf*. XVI 70-72; *Purg*. XIII 127-129; *Par*. IV 103-105; *Par*. VI 88-90.

4.30. LFB – *Inf*. XXXIII 4-6; *Purg*. IX 106-108; *Par*. VII 19-21; *Par*. XXII 1-3.

4.31. LEI – *Inf*. XVII 64-66; *Purg*. XVII 40-42; *Par*. XIX 118-120; *Par*. XXVI 19-21.

4.32. GGE – *Inf*. IX 103-105; *Purg*. XIII 70-72; *Par*. III 49-51; *Par*. VII 100-102.

4.33. LII – *Inf*. X 16-18; *Purg*. II 67-69; *Purg*. III 100-102; *Par*. I 121-123.

4.34. GEG – *Inf*. XXII 10-12; *Purg*. XV 55-57; *Par*. V 112-114; *Par*. XX 124-126.

4.35. LHL – *Inf*. I 121-123; *Inf*. XXI 109-111; *Purg*. V 10-12; *Purg*. VII 22-24.

4.36. GHG – *Inf*. XVI 49-51; *Inf*. XXIV 103-105; *Purg*. II 127-129.

4.37. LLI: *Inf*. VI 52-54; LAE: *Par*. VII 94-96; LLH: *Purg*. XXI 19-21; IEG: *Purg*. XXVII 97-99; LGA: *Inf*. XXVIII 7-9; LDF: *Par*. X 55-57; GLG: *Inf*. IX 40-42; IIG: *Purg*. XXVI 64-66; GAG: *Par*. IX 124-126; IAG: *Par*. XII 136-138; IFI: *Purg*. XXVII 85-87; LBF: *Par*. XXV

82-84; LGB: *Par*. XXVI 130-132; LGD; *Purg*. XXXII 37-39; GBG: *Par*. II 136-138; GIF: *Purg*. XXXIII 40-42; LAH: *Inf*. V 124-126; LLE: *Inf*. XXI 49-51; GHF: *Purg*. XVIII 37-39; LCG: *Purg*. XVII 55-57; LHE: *Purg*. XVI 136-138; HGG: *Inf*. XV 19-21; LHH: *Inf*. XVI 79-81; GFE: *Par*. VIII 28-30; LFD: *Par*. V 19-21; GAF: *Par*. VI 46-88; GDG: *Purg*. XVII 49-51; GFH: *Purg*. XVII 100-102; IGI: *Par*. V 22-24; ILF: *Par*. XV 94-96; LBI: *Inf*. X 91-93; LDI: *Par*. VII 13-15.

5. *Osservazioni conclusive*. Sulle capacità, i limiti, le possibili direzioni di sviluppo di questa ricerca ho già fatto qualche accenno. Per un primo e provvisorio bilancio, credo che il dato di maggiore interesse sia la possibilità stessa di una classificazione metrico-sintattica, della quale ho qui voluto dare un saggio. Anche su questo versante, come su quello piuttosto retorico (per usare un termine di comodo) di cui mi sono occupato nei miei *Primi appunti*, vengono in definitiva alla luce, sia pure con contorni ancora approssimativi, considerevoli regolarità di usi, le quali serviranno a qualificare ancor meglio in concreto che il carattere fondamentalmente iterativo dell'opera poetica è tale non solo dal punto di vista della ripetizione di schemi fonici, ma anche, in una certa misura, dal punto di vista del riuso di distribuzioni sintattiche e di configurazioni retoriche.

Veramente, e non è una novità, il termine 'iterazione' dev'essere risolto in 'strutturazione', nel senso che la 'metricità' dell'opera comporta una serie di configurazioni particolari di tutto il materiale linguistico, e anche di quello concettuale, per quanto esso è linguistico. Ma queste

configurazioni non sono ovviamente una conseguenza pura e semplice della scelta del metro, inteso come schema fonico-ritmico, che è l'aspetto maggiormente suscettibile di codificazione e di trasmissione immediata, senza modifiche rilevanti, all'interno di un ambiente o di una tradizione letteraria; sono piuttosto il risultato di un adattamento e di un compromesso, che trasformano la lingua in lingua poetica, con un processo di ristrutturazione, ad opera, di volta in volta, del singolo autore. In questo senso, il tipo di ricerca qui proposto è potenzialmente in grado di dare informazioni sui caratteri propri della lingua poetica dell'autore, mostrando in che modo essa è stata ristrutturata all'interno della convenzione metrica.

S'intende che per fornire informazioni conclusive la ricerca, qui limitata ad un aspetto particolare, dev'essere condotta da molti punti di vista; anzi il problema più urgente da affrontare in sede teorica è proprio l'integrazione di questi differenti punti di vista, anche in funzione dell'economia del lavoro, per permettere una ricerca e una trattazione il più possibile semplificate (in senso scientifico) e sintetiche, e applicabili a diversi testi e autori come termini di confronto.

Nel lavoro qui concretamente svolto, ho voluto mostrare la sostanziale riducibilità di almeno un aspetto complesso della versificazione dantesca ad alcune categorie classificatorie; i risultati, prevedibili grosso modo dall'esperienza di lettura di molti studiosi, sono apparsi così quantificabili.

In una prospettiva che privilegi nell'ordine le strutture maggiori rispetto a quelle minori, per valutare le distribuzioni metrico-sintattiche interne, appare chiaro che il parametro fondamentale di scansione della *Commedia*, l'elemento demoltiplicatore almeno dalla struttura del canto per l'attualizzarsi del discorso dantesco è la terzina, come unità metrico-sintattica, identificata nel corso del poema, oltre che dai parametri fonico-ritmici, anche dall'opposizione «alta frequenza di 'inizi di periodo' nel primo verso / bassa frequenza di 'inizi di periodo' nel secondo e terzo verso», e dal fatto che, nel caso di periodi e di connessioni sintattiche più complesse, si formano comunque da inizio di periodo a inizio di periodo (in questo caso non consecutivo) 'blocchi' multipli della misura di tre versi. Inoltre, l'autonomia della misura ternaria è rinsaldata dal variare delle preferenze medie per questo o quel tipo di connessione sintattica a seconda della sede in cui questa si pone.

Precisazioni maggiori sulla struttura metrico-sintattica della *Commedia* potranno venire a mio parere da un approfondimento dell'analisi intorno alle distribuzioni sintattiche (nel senso precisato nel corso di questo studio, in particolare in I, 5.6, I, 5.8, II, 3), e da una definizione delle strutture fonico-ritmiche condotta in modo da poter essere integrata nella ricerca sintattica.

---

[1] [Capitolo 1 in questo volume. Questo secondo saggio si è basato su materiale nuovo rispetto al primo. Di Girolamo (1976), con esemplificazione, per la parte

teorica, in massima parte dantesca, è uscito quando l'articolo era in seconde bozze, e perciò non vi è utilizzato (molto dell'essenziale era però già in Di Girolamo (1973)].

[2] Come scrive Segre (1969), pp. 74-75: «Confrontata con gli altri procedimenti connotativi, la metrica rivela modi di attuazione molto diversi: non solo essa non è fornita di "corpo", ma essa non rivela la sua presenza in modo discontinuo, e perciò localmente individuabile. In altre parole essa non si ricava un "corpo" (un significante) entro il discorso verbale, ma costituisce la totalità del suo andamento entro la totalità del discorso, quasi una soluzione chimica». Preferisco senz'altro questa limpidissima formulazione a quella meno feconda che lo stesso studioso fa seguire nella medesima pagina: «In pratica, la metrica si trova a fronteggiare la sintassi e le eventuali norme di intonazione; chi ne fa uso può, con infinite varianti, cercar di valorizzare sintassi e intonazione con i ritmi della metrica, o viceversa realizzare con l'alternanza del loro contrasto e della loro coincidenza una serie inesauribile di possibilità espressive».

[3] È questo il limite del libro di Antonio Quilis (1964), prezioso per altri aspetti, e del quale mi sono servito per la parte I di questo lavoro.

[4] Molto chiara la formulazione di Klein (1974), p. 29: «To a sequence of such segments $T = E_1 E_2 \dots E_n$, metricity is attribued, if the order of marked elements shows a certain regularity, say that each marked element is followed by an unmarked element or preceded by two unmarked; patterns like these are called meters. They are not allowed to go beyond a certain degree of complexity; for instance, a pattern would not be considered as a meter, if every seventh element or every k^3-th element is marked; this is connected with the nature of the material used (natural language) and with certain psychological difficulties to perceive such a pattern; the criterion of regularity is beyond doubt, but it is not perceived as regularity».

[5] Cfr. per tutti Pazzaglia (1974), pp. 22 e ss.

[6] Restando alla metrica italiana, nel sonetto è predeterminata la forma complessiva dell'intero componimento; nella canzone quella della singola stanza.

[7] Cfr. per es. Tynjanov (1968).

[8] Cfr. Halle e Keyser (1966); Halle (1972), traduzione francese di Halle (1970); Roubaud (1971); Di Girolamo (1973); infine il fascicolo XII, 1974, della rivista

«Poetics», interamente dedicato ai problemi della ‘metrica generativa’. [Ho incluso minime osservazioni sulla metrica generativa, per l’italiano, in Beltrami (2011), § 20].

[9] Klein (1974, 41). Sostituisco nella parentesi di (iii) dei semplici punti al posto degli schemi contenuti nell’articolo, perché qui mi interessa solo il principio generale.

[10] Il caso di sequenze di versi di differente lunghezza è solo più complesso: il sistema delle equivalenze diventa allora duplice o triplice all’interno della stessa struttura. Bisogna aggiungere che tale sistema di equivalenze funziona non soltanto in senso sintagmatico, ma anche in senso paradigmatico (all’interno di una tradizione, o di una comunità, o più semplicemente di una ‘lingua poetica’): è ciò che conferisce uno statuto perfettamente normale di verso, per esempio, ad un settenario isolato in una poesia composta in endecasillabi.

[11] Cfr. Cremante (1967). Rimando a questo articolo, pp. 382-384 e note relative, per quanto riguarda la questione dell’‘esecuzione’, che mi pare tutto sommato marginale rispetto al problema della struttura metrico-sintattica, e ancor più legata a motivazioni di gusto particolari da studiare storicamente in separata sede. Molto appropriate le osservazioni di Pazzaglia (1974), in part. p. 51 e p. 55. Sul valore dell’*enjambement* per la critica stilistica è sempre fondamentale Mario Fubini, *L’«enjambement» nella «Gerusalemme liberata»* (Fubini 1945) [col poscritto sul *Furioso*, Fubini (1970)]. [Sull’esecuzione cfr. Di Girolamo (1976), pp. 61-65, e Menichetti (1993), pp. 483-486].

[12] Atteggiamenti di precettistica non mancano nemmeno nel libro di Quilis (1964). [Su Boileau ritorno all’inizio del capitolo 8].

[13] Per esempio, Fubini (1945 e 1970); ma si può andare molto indietro, fino ad una famosa opera del Tasso: *Lezione di Torquato Tasso* recitata da lui nell’Accademia Ferrarese sopra il sonetto *Questa vita mortal* ecc. di Monsignor Della Casa, in *Opere*, VI, appresso Stefano Monti, 1736, pp. 447-461.

[14] Si intende, in modo da fornire uno strumento empirico di decisione per stabilire quando ci si trovi di fronte ad un *enjambement*. Qualche classificazione non manca: se ne occupa Quilis (1964) (lo critica Cremante 1967); mentre Di Girolamo (1973) riporta una classificazione di «gradi di *enjambement*» di Levin (1971). Vale la pena di riportare ‘scala’ ed esemplificazione (la prima di Levin, la seconda di Di Girolamo, tratta dalla *Divina Commedia*): «The enjambed unit may

consist of (*a*) two morphemes (of a word), (*b*) two words (of a phrase), (*c*) two phrases (of a clause), (*d*) two clauses (of a sentence)»; esempi: (*a*) «così quelle carole differente / mente danzando […]», *Par*. XXIV 16-17; (*b*) «“Questo è divino spirito, che ne la / via […]», *Purg*. XVII 55-56; (*c*) «Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta», *Par*. XXXIII 97-98; (*d*) «Poscia che m’ebbe ragionato questo, / li occhi lucenti lagrimando volse», *Inf*. II 115-116. Solo che far rientrare gli esempi (*c*) e (*d*) nella nozione *corrente* (non modificata dalla definizione data) di *enjambed unit* potrebbe provocare lunghe discussioni. [Cfr. anche Di Girolamo (1976), pp. 55-61].

[15] Un avvio si può trovare in Scaglione (1968). Per una visione più ampia del problema dell’*enjambement* cfr. anche Beccaria (1975), pp. 13 e ss.; Tavani (1966), pp. 71-126.

[16] Un’ampia analisi della sintassi dantesca si trova in Schwarze (1970).

[17] [L’eterogeneità della classificazione è stata criticata da Barber (1983), pp. 142-143].

[18] Cfr. Beccaria (1975), p. 13; Cremante (1967).

[19] Quilis (1964), pp. 63-78 e p. 84.

[20] Petrocchi (1966-1967) [ho usato anche Petrocchi (1975), che ha alcune correzioni; altre correzioni sono state successivamente introdotte in Petrocchi (1994). Cfr. anche la nota 13 al capitolo 1].

[21] L’inclusione di un verso come questo nel tipo A, sebbene a venire in contatto siano propriamente due aggettivi, comporta un’estensione che non mi pare arbitraria, data la stretta unità del sintagma *tuoi cittadini*.

[22] La rima alla fine del v. 34 è composta, il che rende diversa l’intonazione di *tre* rispetto al caso in cui cadesse sulla decima sillaba. Tale caratteristica non è tuttavia rilevante per questa classificazione.

[23] Si tratta propriamente di una ripetizione anaforica, catalogata in questa serie per un criterio di maggiore somiglianza. Non è comunque un caso frequente.

[24] Lisio (1902); cfr. la famosa recensione di Ernesto Giacomo Parodi, in Parodi (1957), II, pp. 301-328.

[25] Questi dati provengono dall'incipitario preparato dal C.N.U.C.E. di Pisa (= *Inc.*) e descritto nel capitolo 1, nota al § 14. Avverto che sono conglobati in queste cifre i casi in cui il verso introdotto da *sì che* non appartiene al tipo G, ma al tipo I.

[26] *Ma* è iniziale in 361 versi, di cui 141 del tipo L, gli altri ripartiti fra G e I (da *Inc.*).

[27] *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli* (Stussi 1969), p. 35.

[28] Quanto agli spogli elettronici di Pier Marco Bertinetto (1973) sugli schemi accentuativi di Dante sono sostanzialmente d'accordo con la recensione di Di Girolamo (1974). [Sugli spogli informatizzati di Robey (2000) e dell'*Archivio Metrico Italiano* cfr. i capitoli 8 e 9. Per quanto riguarda le ricerche lessicali, ampliabili entro certi limiti alla sintassi mediante la ricerca di cooccorrenze e di interpunzioni (quelle dell'editore, ovviamente, che però possono servire da guida), fanno ora ottimo servizio il *Corpus OVI dell'italiano antico* e il *LIRIO*, che comprendono entrambi le opere volgari di Dante. È in sviluppo avanzato la risorsa *Dante Search* (Università di Pisa), con lemmatizzazione e codifica sintattica di tutte le opere. Una versione elettronica interrogabile per forme, in CD, di tutte le opere di Dante è allegata a Breschi e De Robertis (2012)].

[29] [La somma in tabella dà 44,231 per il gioco degli arrotondamenti].

[30] Per questi casi di versi in certo modo 'parentetici' cfr. Scaglione (1968).

Parte seconda. Endecasillabo, *décasyllabe* e altre questioni di prosodia

Capitolo terzo

Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante

Il nodo centrale che viene affrontato in questo capitolo indaga quali fossero le caratteristiche necessarie affinché un endecasillabo nell'ambito poetico del Duecento dantesco fosse ritenuto metricamente corretto. Non si toccano dunque questioni stilistiche ma si pongono riflessioni intorno ad alcuni fatti metrici in parte noti agli studiosi. Il problema che viene posto in questa ricerca riguarda quegli aspetti che si potrebbero definire "normativi" dell'endecasillabo fino a Dante.

L'endecasillabo in genere e l'endecasillabo di Dante sono stati oggetto di numerose indagini storiche e descrittive, con risultati, da diversi punti di vista, spesso di rilievo. Non è mia intenzione formulare ora una nuova teoria dell'endecasillabo, della quale non si sente particolare bisogno, né sviluppare una critica diretta ai lavori che formano la base delle nostre conoscenze in materia; più semplicemente, desidero aggiungere alcune riflessioni a mio parere costruttive intorno a fatti che sono per buona parte già noti agli studiosi. Il problema che mi pongo in questa ricerca riguarda quegli aspetti che potremmo dire 'normativi' dell'endecasillabo fino a Dante; vorrei cioè affrontare nuovamente la domanda: che

cosa è propriamente necessario a un endecasillabo perché venga considerato metricamente corretto nell'ambiente poetico duecentesco e dantesco? La mia discussione non coinvolge quindi questa volta problemi stilistici[1].

1. Quando si passa dalla descrizione dell'endecasillabo in genere, dal modello insomma (non importa se in termini tradizionali o più moderni), alla descrizione di un verso concreto, risulta spesso discutibile (vale a dire interpretabile in più modi) l'individuazione dello schema accentuativo (o diciamo della distribuzione degli *ictus*)[2] e della posizione della cesura[3]. Questo fatto, che risulta dall'esperienza degli studi, può indurre due diversi comportamenti d'analisi. Da un lato si può tentare l'elaborazione di schemi più rigidi, particolarmente per quanto riguarda la successione e distribuzione degli *ictus*: nell'ipotesi estrema, individuate 'successioni tipo' di posizioni marcate e non marcate, si può considerare non necessaria la congruenza tra lo schema che ne risulta e la distribuzione degli accenti nella frase intesa in senso linguistico, cioè indipendentemente dalla strutturazione metrica, dando anzi per scontato che lo schema metrico e la modulazione linguistica della frase siano o possano essere in contrasto. Questo punto di vista, per inciso, descrive abbastanza bene quello che succede ad una frase quando viene eseguita su una melodia, quando cioè viene cantata: la melodia (non lo schema metrico) può essere anche del tutto preponderante sull'andamento prosodico della frase, che *nell'esecuzione* diventa, da un punto di vista prosodico, un puro appoggio per la voce. Il tipo di descrizione

mi pare invece molto meno convincente quando si consideri il discorso versificato indipendentemente da un'eventuale melodia, poiché porta, come conseguenza estrema, a considerare lo schema metrico come applicato al testo nello stesso modo in cui vi può essere applicata una melodia, e non come parte della struttura profonda della frase risultante dall'applicazione congiunta delle norme linguistiche e metriche (come altrove ho cercato di sostenere)[4].

La soluzione opposta consiste invece nel ridurre la rigidità degli schemi, assumendo che solo alcuni tratti (per esempio la presenza dell'accento o *ictus* sulla decima sillaba o posizione) siano effettivamente pertinenti, definiscano cioè la 'buona formazione' di un verso, considerando tutti gli altri aspetti della struttura del verso come fatti stilistici. Ciò viene almeno in parte autorizzato, per il verso antico che mi interessa più da vicino, dal fatto che la riflessione teorica dei primi secoli è molto vaga e tace su molti fatti presi in esame invece dai manuali più recenti (per esempio gli schemi accentuativi)[5]. Si può osservare che questo punto di vista vale in genere di fatto, anche se non esplicitamente, per la cesura: si distingue di norma tra endecasillabo *a maiore* ed endecasillabo *a minore*, ma si fa anche osservare la variabilità estrema della cesura e della sua incidenza nel verso[6].

Sotto un altro angolo visuale i due atteggiamenti detti si possono anche considerare complementari: assunto che i tratti pertinenti per la buona formazione di un verso siano (almeno per il verso fino a Dante) estremamente ridotti, si

possono elaborare modelli di descrizione delle forme possibili del verso per quanto riguarda tutto ciò che non è strettamente obbligatorio. Il buon uso di tali modelli di descrizione, però, dipende da una definizione soddisfacente dell’estensione dei tratti pertinenti (obbligatori).

Si può infine supporre, naturalmente, che la struttura normativa di un verso, nello specifico dell’endecasillabo di Dante, possa essere descritta in vari modi: la scelta tra descrizioni ugualmente accettabili, cioè applicabili in modo soddisfacente alla realtà concreta da descrivere, dipenderà dalle ‘domande’ che guidano la ricerca, dalle esigenze che si vogliono soddisfare. Un tentativo da compiere, interessante almeno nella procedura (a prescindere dalla definitiva accettabilità dei risultati), può consistere in una descrizione dell’endecasillabo di Dante che sia sufficientemente semplice e comprensiva, e al tempo stesso lo ricolleghi ‘dall’interno’ alle sue origini storico-letterarie. Nei termini in cui lo presento, tale tentativo non è nuovo, ma è tuttavia degno di una nuova discussione se esperito nelle sue conseguenze con maggiore rigore che nel passato.

2. Le ipotesi che sono alla base della discussione che intendo proporre (o riproporre) sono dunque le seguenti:

i. Gli schemi accentuativi cosiddetti canonici (4ª 8ª 10ª, 4ª 7ª 10ª, 6ª 10ª) descrivono probabilmente qualcosa di più della base normativa dell’endecasillabo fino a Dante, perché sembra chiaro che sono considerati corretti molti endecasillabi con schemi diversi; d’altronde definire

obbligatorio solo l’accento sulla decima sillaba[7] pare insufficiente.

ii. Sebbene non si possa considerare l’endecasillabo italiano propriamente un verso composto, la cesura sembra far parte della struttura normativa del verso (almeno per quanto riguarda gli endecasillabi del primo secolo).

iii. Il fatto che spesso non si possa decidere in modo univoco quale sia la posizione della cesura in un verso dato non è una prova contro l’esistenza della cesura nella base normativa, e nemmeno dipende dall’acume metrico del lettore, ma è riconducibile ad uno schema generale di produzione-ricezione del verso.

2.1. Il terzo punto richiede di essere preventivamente esplicitato. Si è da tempo distinto, da diversi punti di vista, tra ‘modello’ e ‘realizzazione’ del verso: da un lato lo schema metrico, che possiamo definire l’insieme di ciò che è pertinente per la ‘buona formazione’ del verso, dall’altro il verso così come concretamente risulta nel testo[8]. Senza voler moltiplicare i livelli di descrizione oltre il necessario, questa distinzione non dà sufficientemente conto della realtà. A me pare che nel discorso versificato, considerato nella globalità della sua esistenza, quindi nel rapporto tra produzione e ricezione e, insieme, in questi due diversi aspetti, si debbano distinguere tre piani:

i. un *modello* di produzione, presente nella ‘coscienza metrica’ dell’autore o come insieme di regole esplicite o

come astrazione non esplicitata, ma operante, di ciò che è essenziale alla ‘buona formazione’ del verso, a partire dall’esperienza che l’autore ha della propria attività di ricevente (di altri testi) e dei propri rapporti con un pubblico che accetta o respinge i nuovi testi;

ii. la *realizzazione*, ovvero il segmento di enunciato (frase o, se il verso è sintatticamente aperto, parte di frase o parti di frasi) che soddisfa le condizioni poste dal modello: al di là di tali requisiti, questa realizzazione, che è un atto linguistico, è dal punto di vista prosodico ancora un campo di possibilità aperto all’interpretazione e all’esecuzione;

iii. l’*esecuzione*, nella quale il ricevente stesso (nella lettura personale) o un intermediario (l’autore stesso in quanto presenti il testo ad un pubblico, o un lettore, quando il testo venga recitato) attualizza una sola delle forme prosodiche rese possibili dalla realizzazione, senza però cancellare le altre, disponibili per altre esecuzioni: l’esecuzione è sempre rinnovabile, anzi probabilmente mai ripetuta nella stessa identica forma, mentre la realizzazione permane immutata proprio perché si tratta di un campo di possibilità. È comunque a questo livello che si devono porre descrizioni del verso basate su costrizioni linguistiche (per esempio possibilità o impossibilità di pronunciare due accenti consecutivi, ecc.) o su osservazioni di tipo ritmico-musicale (per esempio Sesini 1939, che dà in realtà modelli di esecuzione dell’endecasillabo).

2.1.1. Mentre è abbastanza evidente il fatto che di una stessa realizzazione si possono avere esecuzioni anche molto differenti, bisogna mettere in evidenza che la realizzazione a sua volta può attualizzare differenti modelli. Per usare un esempio, da intendersi in modo alquanto metaforico, ciò avviene nello stesso modo in cui nella formazione della frase una struttura superficiale può corrispondere a più strutture profonde; si veda il caso del cosiddetto genitivo soggettivo/genitivo oggettivo: 'la paura del cane' può ugualmente corrispondere a una struttura del tipo 'il cane ha paura' o del tipo 'X ha paura del cane', e necessita di un contesto per essere disambiguata. All'interno di una descrizione in termini di schemi accentuativi, un verso come «dinanzi a noi chiamar così nel pianto» (*Purg.* XX 20) può altrettanto bene attualizzare uno schema di 4^{a} 8^{a} 10^{a} (*a minore*) come uno schema di 6^{a} 10^{a} (*a maiore*). La scelta si impone, ma è in un certo senso libera, per quanto riguarda l'esecuzione, che attualizzerà una delle due possibilità; non è decidibile invece a ritroso, posto che i due modelli di verso esistano entrambi nel sistema metrico dell'autore, o, da un altro punto di vista, nel sistema di descrizione prescelto. Questo non vuol dire che la struttura della realizzazione dipenda dall'interazione di più modelli di verso, o almeno che ne dipenda necessariamente: si può anzi assumere come situazione base della descrizione che la struttura di un verso dipenda da un solo modello, e che la coincidenza, nella realizzazione, con la struttura che dovrebbe derivare dall'altro modello sia in un certo senso casuale. Ma procedendo dalla

realizzazione al modello non esistono elementi di decisione per affermare se il verso dipenda da un modello o dall'altro dei due possibili, in assenza di fattori di disambiguazione: per esempio un contesto nel quale trovino posto esclusivamente versi derivati da uno dei due modelli. L'ambiguità del percorso a ritroso dalla realizzazione al modello incide d'altro canto sul numero delle esecuzioni possibili, ma non ne è l'unico fattore. Ancora, si può notare che la disponibilità, tipica dell'endecasillabo, di più modelli per una struttura relativamente ridotta comporta quasi automaticamente questo tipo di ambiguità e di possibili interferenze, e dà ragione della ricchezza di possibilità linguistiche e prosodiche dell'endecasillabo rispetto ad altri versi.

2.1.2. L'incertezza nel definire lo schema accentuativo di un verso in un caso concreto non è dunque un vero impedimento per descrivere l'endecasillabo da questo punto di vista; semmai si tratterebbe di sviluppare diversamente la descrizione dei casi di ambiguità, non imponendo scelte o criteri di scelta dove questi non sono giustificati, e cercando di definire quali e soprattutto quanti accenti si debbano considerare pertinenti da un punto di vista normativo, cioè obbligatori.

Applicato all'endecasillabo predantesco, e anche a quello dantesco, questo tipo di descrizione trova un limite nel fatto che nessuna configurazione di accenti pare veramente inaccettabile, in assenza di un canone che non si è ancora formato, sebbene già lo si possa vedere come linea di

tendenza largamente prevalente; si ha inoltre come conseguenza che la cesura deve essere aggiunta alla descrizione come elemento di scansione non obbligatorio. Si dà quindi l'immagine di un verso sostanzialmente unitario, quale è probabilmente (ma non voglio entrare nel merito) l'endecasillabo petrarchesco e petrarchistico; ma privo, a differenza di quest'ultimo, di un modello normativo di scansione prosodica al suo interno.

3. Un'immagine più convincente, a mio parere, dell'endecasillabo predantesco e dantesco si recupera adottando un diverso tipo di descrizione (passo a ritroso dalla terza alla seconda e alla prima delle ipotesi sopra esposte) che permetta di far risultare sia l'esistenza di un modello normativo anche per l'interno del verso sia una ragionevole variabilità di tale modello (poiché da un punto di vista descrittivo un modello che vari oltre un certo limite di fatto non serve).

Il recupero della cesura come elemento normativo è un modo per ottenere questo risultato; e ciò è possibile applicando all'endecasillabo fino a Dante uno schema di descrizione sostanzialmente simile a quello che si applica al *décasyllabe* della tradizione francese e provenzale[9].

Precedenti tentativi che possono qui tornare in mente[10] dimostrano che tale operazione non è praticabile senza opportune cautele e precisazioni; il tipo del *décasyllabe* deve in altre parole essere un punto di partenza per la descrizione dell'endecasillabo italiano antico, e non un modello da

applicare senz'altro. Dall'esame dei testi e dai risultati di indagini recenti (in particolare Avalle 1963) si ha però l'impressione che la sdegnosa ripulsa opposta da Casella (1939) al libro della Serretta (1938), per quanto motivata dal modo in cui in quel lavoro sono affrontati i problemi testuali (Casella nota che l'unico punto provato «è l'uso generalmente invalso di scrivere anche le vocali non pronunziate, soprattutto in pausa d'emistichio», p. 101)[11], fosse eccessiva quanto al merito della questione più interessante, se cioè sia possibile, e se da un punto di vista anche storico o solo descrittivo, utilizzare il modello del *décasyllabe* galloromanzo (non solo francese) per l'endecasillabo italiano antico:

> La Serretta parifica il nostro endecasillabo al decasillabo epico francese, secondo i due tipi che mai si presentano insieme in uno stesso componimento: l'uno con accento di quarta e decima, l'altro con accenti di sesta e decima, avendo questo e quello una forte pausa a fine del primo emistichio […]. Ma un simile pareggiamento, dal quale si sono astenuti giudiziosamente tutti gli studiosi di metrica romanza, non ha il conforto di alcuna prova valida e sicura e risulta del tutto arbitrario (Casella 1939, p. 95).

In realtà già D'Ovidio (1898), che non accettava, ma valutava con molta attenzione l'ipotesi di un'origine galloromanza dell'endecasillabo, aveva posto l'accento su due punti di particolare importanza: primo, che l'endecasillabo italiano, «se finì col dar la forma all'epopea, incominciò lirico, e nella sua stessa applicazione epica serbò qualcosa di lirico» (p. 137); secondo, che nella tradizione provenzale, e anche in quella francese, non mancano forme di *décasyllabe* molto più vicine a quelle tipiche dell'endecasillabo italiano di quanto non lo sia

il *décasyllabe* epico ‘puro’. Inoltre, se l’*Iscrizione ferrarese* è un falso (come ha dimostrato in modo difficilmente controvertibile Monteverdi 1959 e 1965), l’endecasillabo ‘all’italiana’ «non s’incontra in Italia che a partir dai poeti della Scuola siciliana. Coi quali, tolto l’inciampo della nostra iscrizione, l’endecasillabo italiano può tranquillamente ricongiungersi al decasillabo provenzale (e attraverso questo al decasillabo francese)» (Monteverdi 1959, p. 17: le conseguenze sono tratte da Avalle 1963). Ma soprattutto bisogna ripetere che la storia dell’endecasillabo italiano almeno fino a Dante procede comunque tutta sotto la pressione dei prestigiosi modelli galloromanzi: tanto che, come è noto (ma bisogna ribadirne l’importanza con Avalle 1963, p. 13), ricapitolando nel *De vulgari eloquentia* l’esperienza duecentesca propria e altrui, Dante accomuna esempi francesi, provenzali e italiani in una sola lista di endecasillabi. La storia a grandissime linee dell’assunzione da parte dei Siciliani di un *décasyllabe* provenzale molto evoluto e arricchito rispetto al modello più antico[12] è tracciata da Avalle (1963), pp. 16-17, e più distesamente da Monteverdi (1965)[13].

4. Da un punto di vista generale, le divergenze strutturali tra l’endecasillabo italiano e il *décasyllabe* francese e anche provenzale si giustificano ammettendo che i primi Siciliani abbiano seguito anche nel metro i loro modelli letterari trobadorici con una certa libertà (esagerando un poco si potrebbe dire ad orecchio), e subendo più o meno coscientemente nella tecnica l’influsso del diverso tipo di

lingua (evidenti effetti ha nel verso italiano la prevalenza delle parole parossitone rispetto alla prevalente ossitonia del provenzale).

Se si assume come punto di riferimento il *décasyllabe* epico francese, le divergenze strutturali più vistose (notate da tutti gli studiosi) che caratterizzano il verso italiano rispetto al verso francese sono due: il rifiuto dell'atona soprannumeraria interna (cioè della cesura epica) e l'alternanza nello stesso testo di versi con emistichi di differente lunghezza (*a maiore* e *a minore*).

4.1. Dopo le confutazioni della tesi sostenuta dalla Serretta (1938), fino a Menichetti (1971), l'edizione di Monte Andrea (Minetti 1979) invita ora a maggiore prudenza nell'escludere che l'endecasillabo italiano antico preveda la cesura epica, tanto l'elenco di 'crescenze in cesura' fornito da Minetti nell'introduzione è ricco di casi nei quali (*a*) non si può elidere virtualmente e considerare puro fatto grafico una vocale dopo consonante nasale o liquida in fine di emistichio e (*b*) l'emendamento che consenta di rientrare nel tipo 'canonico' è senz'altro antieconomico rispetto all'ammissione della cesura epica. Per esempio:

> non mi defendo – d'Amor che m'à'm presgione (III, 53)
> ché pur a dietro sempre il guida suo remo (VI, 96)

Monte Andrea, tuttavia, come fa notare Minetti non solo a questo proposito, è per il suo stile un caso eccezionale, che non può quindi almeno per ora essere preso come metro di giudizio: resta che normalmente l'endecasillabo italiano

esclude la cesura epica già nella fase più antica e più direttamente legata ai modelli galloromanzi.

4.2. È stato già osservato, però, che la cesura epica è rara anche nella poesia trobadorica provenzale. Utilizzando come campione di analisi la raccolta di Martín de Riquer (1975)[14] se ne possono raccogliere ben pochi esempi:

Marcabruno, *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9)

34 que no lur fassa cafloquet ni peintura

Giraut del Luc, *Ges sitot m'ai ma voluntat fellona* (*BdT* 245,1)

18 de part son avi, don totz lo mons rassona
33 de las tres mongas q'enpreignetz a Valbona

Bertran de Born, *Ar ve la coindeta sazos* (*BdT* 80,5)

31 En domn'escharsa no·s deuria om entendre

Id., *Ges de disnar no fora oi mais matis* (*BdT* 80,19)

29 e la paraula fo doussa et umana
(ma con altri mss. *e·il paraula*, con cesura lirica)

Peire Vidal, *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* (*BdT* 364,18)

il primo verso; inoltre:
2 en fol plag foran intrat tuich mei guerrier
9 la terra crolla per aqui on ieu vau

Falquet de Romans, *Ma bella domna, per vos dei esser gais* (*BdT* 156,8)

i vv. 1, 19, 28, 37, nei quali il primo emistichio è sempre *Ma bella domna* (vedi oltre per il v. 10; e si noti che *Bella domna* o *Bona domna* è un primo emistichio frequente nei versi con cesura lirica); inoltre:
32 lo danz er vostre, s'enaissi·m faz languir

Blacasset, *Gerra mi play quan la vei comensar* (*BdT* 96,6)

27 Se nulls non torna ja non serai iratz.

I versi con cesura epica si addensano invece (e non sarà per caso) nell'*Epistola epica* di Raimbaut de Vaqueiras. Ma, come già notava D'Ovidio (1898), p. 210, deve richiamare l'attenzione un'altra serie di versi, nei quali la cesura epica è annullata dalla sinalefe tra i due emistichi (casi in cui mss. e/o editori elidono la vocale finale del primo emistichio), o, in presenza della vocale finale del primo emistichio, annullabile in una lettura/ricezione che si mantenga stretta al principio dell'elisione (o sinalefe) dopo vocale atona:

Giraut de Bornelh, *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* (*BdT* 242,13)

5 e can estav' en aquels bels jardis

Giraut del Luc, *Ges sitot m'ai ma voluntat fellona* (*BdT* 245,1)

24 qan viest la çupa ab l'obra salamona
27 que la nuoich gela e·l dia plou e trona
39 Rendetz la·l oste, anz que trop vo·n somona

Guilhelm de Sant Leidier, *Aissi cum es bella cill de cui chan* (*BdT* 234,3)

17 Ai! bella dompn'ab gen cors benestan
34 q'en petit d'or' ajuda son fizel
38 sitot li tard' el no·i·s desesper jes
39 que bona domn' a tot, quan deu, respon
(leggibile anche *a maiore*, per cui vedi sotto)
51 Bertran, la fill' al pro comte Raimon

Id., *Lo plus iratz remaing d'autres chaitius* (*BdT* 234,12a [15a])

17 parles ab l'autr'. O ja tengr'eu a vos!
(anche questo verso leggibile anche *a maiore*)

Raimon Jordan, *No·m posc mudar no diga mon veiaire* (*BdT* 404,5)[15]

20 no pot ses domn'aver gran benestansa

Folquet de Marselha, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (*BdT* 155,22)

> 35 e vos cug perdr' e mi no puesc aver[16]

Id., *Sitot me soi a tart aperceubutz* (*BdT* 155,21)

> 35 q'aissi cum prez' om plus laida peintura[17]

Bertran de Born, *Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier* (*BdT* 80,15)

> 11 que de nul'autra aver lo desirier
> 32 e puois, non sapch' a que m'aia mestier
> (verso leggibile anche *a maiore*)

Raimbaut de Vaqueiras, tenzone con Albert Marques (Alberto marchese di Malaspina) (*BdT* 15,1 = 392,1)

> 54 tol vos la terr' e no·n prendetz venganssa

Id., *D'Amor no·m lau, qu'anc non pogey tan aut* (*BdT* 392,10)

> 24 vol qu'om la sierv' e ren non guazardona
> 34 que·m do sa joy' e·m prometa salutz

Id., *Truan, mala guerra* (*BdT* 392,32)

> 133 Tanta n'a prez' e derrocad'e morta

Id., *Epistola epica*

> i, 25 e sus en guarda et en aut luec anat
> ii, 14 per vostra guerra, e n'ai part Recaldo
> ii, 23 Rochel'e Terme e Lentin et Aido
> ii, 24 Plass'e Palerma e Calatagiro
> ii, 51 E l'emperaire, ab lo cor al talo
> iii, 83 a me del dire, a vos de l'escotar

Peire Vidal, *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* (*BdT* 364,18)

> 31 E si·l reis torn' a Tholos' el gravier

Raimon de Miraval, *Chansoneta farai, Vencut* (*BdT* 406,21)

21 avol soudad’ a midons resseubuda

Elias de Barjols, *Belhs guazanhs, s’a vos plazia* (*BdT* 132,5)

24 cavallairi’, e·l sen vuelh d’En Bertran

Falquet de Romans, *Ma bella domna, per vos dei esser gais* (*BdT* 156,8)

10 Ma bella domna, a vos me valha Deus
15 sol c’a vos plaza, anz m’es plasenz e leus.

Che le elisioni praticate da mss. e/o editori valessero o meno presso gli autori provenzali[18], gli imitatori della poesia trobadorica si trovavano dunque di fronte pochi esempi di cesura epica, e di questi molti con una sillaba elidibile, e quindi facilmente assimilabili a quegli altri versi con cesura poi detta ‘italiana’, peraltro anch’essi già relativamente diffusi nella poesia provenzale (almeno a partire da Bertran de Born e Peire Vidal, come nota Avalle 1963, pp. 16-17). Si aggiunga che la tendenza all’eliminazione della cesura epica è un fatto anche francese, avviene cioè anche nella tradizione linguistica da cui prende origine, come mostra chiaramente Verrier (1931-1932), II, p. 125 e nota 33 a p. 308:

> Peu a peu, presque tout de suite plutôt, c’est seulement avant une voyelle, c. à d. avec élision, que la chanson courtoise admet en cinquième syllabe du premier hémistiche un *e* féminin sans le ‘compter dans la mésure’. Elle en arrive donc è rejeter la césure épique. Sauf dans la chanson de geste, dont la production s’arrête au commencement du XV^{e}, c’est la même tendance qui se manifeste plus ou moins partout […].

> L’*e* féminin ne s’élide pas, dans la lyrique courtoise ou savante, quand il forme la quatrième syllabe, c. à d. en cas de césure lyrique: ‘De vos damë, a cui amor me rent’ (Châtelain de Couci).

Non deve quindi fare meraviglia la formazione di un *décasyllabe* senza cesura epica, sviluppato primariamente in una tradizione lirica, e in una lingua a cadenza prevalentemente parossitona, nella quale le atone finali hanno un rilievo prosodico molto maggiore che in francese e in galloromanzo (non è un caso del resto che un verso la cui ultima sillaba tonica è la decima venga da sempre chiamato endecasillabo e non decasillabo). Come tale si può considerare l'endecasillabo italiano antico, prima di tutto quello di Giacomo da Lentini: nei cui testi (come si può notare con facilità grazie alle eccellenti schede metriche di Antonelli 1979) il tipo sopra descritto, con primo emistichio 'epico' ma con il secondo emistichio in sinalefe o elisione, è già rappresentato[19]:

> per bene amare, e teneselo a vita (I, 8)
> l'amor ch'eo porto a la vostra persona (XI, 28)

anche con la rima interna:

> com'io valesse – a voi, donna valente (XI, 4).

Ed è un tipo che si ritrova poi con facilità, per esempio in Guittone:

Gente noiosa e villana (*PD* I, p. 200)

> 19 e mesagiato e povero lo bono
> 23 e como envilia e odio e mal talento
> 28 li è devetato, e preso pesamento

Ahi lasso, or è stagion de doler tanto (*PD* I, p. 206)

> deritto pèra e torto entri 'n altezza?

e in Bonagiunta Orbicciani (con rime interne):

Avegna che partensa (*PD* I, p. 260)

7 e rallegrare – altrui così feraggio
19 e non risprende – alcuna mia vertude

Lo gran pregio di voi sì vola pari (*PD* I, p. 276)

2 che fa dispàri – ad ogni altro del mondo.

4.3. Quanto all'alternanza nello stesso testo dei tipi *a maiore* e *a minore*, ancora D'Ovidio (1898), pp. 184, 215-216, 241, ne aveva ricordato la frequenza nella lirica provenzale, legandola alla maggiore libertà sintattica del *décasyllabe* trobadorico rispetto al primo modello epico francese e alla conseguente maggiore fusione (sempre da un punto di vista sintattico) dei due emistichi[20]. In altre parole, mentre nella poesia epica francese il *décasyllabe* 46 (4′6) e quello 64 (6′4) sono di fatto due versi differenti, già in provenzale essi possono considerarsi invece due varianti dello stesso verso, quindi sostituibili fra loro nello stesso testo senza alterazione della sua struttura metrica. Questa sostituibilità non è tuttavia, o non è soltanto un fatto meccanico, ma è almeno in parte il risultato della maggiore variabilità sintattica della frase trobadorica all'interno del verso[21]. D'Ovidio (1898), p. 241, notava che «tra mezzo ai versi francesi col primo emistichio più corto ce n'è tanti che si presterebbero a misurarsi pure col primo emistichio più lungo (*Un faldestuel i ont fait tot d'or mier*)»[22]. Nella situazione provenzale il fatto che un verso cesurato (o cesurabile) 46 o 3′6 (cesura lirica) sia cesurabile anche 64 (sempre ponendosi dal punto di vista dell'andamento

sintattico del verso) è piuttosto frequente, come mostra la scelta di esempi che traggo ancora, come campione di analisi, dalla raccolta di Riquer (1975). Fin dove la melodia impone la cesura alla quarta sillaba (tonica o atona), ciò vuol dire che nell'ambiente trobadorico il testo sopporta potenziali *enjambements* in cesura anche forti; mentre, dal punto di vista del testo versificato considerato indipendentemente dalla melodia, la frequenza di questi casi comporta la sostituibilità del tipo 46 con il tipo 64 che sarà regola acquisita nella poesia italiana e, soprattutto nei testi ormai composti prescindendo dalla melodia, sarà forse una delle cause dell'attenuazione (o della scomparsa) della cesura come elemento caratterizzante del verso. Si noti che il fatto descritto avviene nella poesia trobadorica fin dall'epoca più antica, cioè già nei *décasyllabes* di Marcabruno, *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9):

18 e no vol gaug cuillir dinz sa clauzura
26 e a N'Anfos de sai, si gaire·ns dura

anche in presenza della rima interna (*razon*):

3 sap la razon e·l vers lassar e faire.

Altri *décasyllabes* di tipo 46 cesurabili anche 64:

Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir* (*BdT* 112,3a)

4 per que·l jorn son escur e tenebros
33 que soudadiers non truep ab cui m'apays

Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz* (*BdT* 421,2)

7 que si la cortz del Puoi e lo bobanz
28 e volc volar al cel outracuidanz

Id., *Tuit demandon qu'es devengud' Amors* (*BdT* 421,10)

5 e·l ser s'en va colgar, tot eissamen
15 on tuit li ben del mon son asemblat

Berenguer de Palou, *Tant m'abelis joys et amors e chans* (*BdT* 47,11)

que·l mon non a ricor ni manentia

Peire d'Alvernha, *Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers* (*BdT* 323,15)

36 car no m'enquier de dir, m'en ven destrics

Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (*BdT* 70,12)

4 c'ades estai vas me salvatj' e grama
19 No posc dir mal de leis, que non i es
33 qu'enoyos es preyars, pos er perdutz

Id., *Can l'erba fresch' e·lh folha par* (*BdT* 70,39)

47 e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!

Giraut de Bornelh, *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* (*BdT* 242,13)

9 non aic mas can de leis en cui m'enten

Id., *Si·us quer conselh, bel' ami' Alamanda* (*BdT* 242,69)

28 mais volh pelar mo prat c'altre·l me tonda

Guilhelm de Sant Leidier, *Aissi cum es bella cill de cui chan* (*BdT* 234,3)

14 m'agr'il trop faich tostemps, s'a lieis plagues

Id., *Lo plus iratz remaing d'autres chatius* (*BdT* 234,12a [15a])

26 de cortes ja fos flors, al mieu semblan

Folquet de Marselha, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (*BdT* 155,22)

24 pueis partir m'ai de vos, mon escien

Bertran de Born, *Ar ve la coindeta sazos* (*BdT* 80,5)

29 E maisnadier eschars deuria om pendre

Id., *Miei sirventes vuelh far dels reis amdos* (*BdT* 80,25)[23]: il v. 1

Id., *Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier* (*BdT* 80,15)

2 de so que·us an de me dich lauzengier

Gaucelm Faidit, *Fortz chauza es que tot lo major dan* (*BdT* 167,22)

15 no cre que tan dones ni tan mezes
21 pus ren no·i val belh ditz ni fait prezan
23 Qu'era nos a mostrat Mortz que pot faire

Peironet, partimen con Giraut de Salanhac (*BdT* 249,2 = 367,1)

15 e·l cors non met aillors son pessamen

Giraut de Salanhac, nello stesso partimen con Peironet

40 si cum Jaufres Rudels fetz de s'amia

Raimbaut de Vaqueiras, *Epistola epica*, I

7 que m'avetz gent noyrit et adobat
11 Et ieu vos ai servit de voluntat

Peire Raimon de Tolosa, *Si com l'enfas qu'es alevatz petitz* (*BdT* 355,17)

7 de leis, cui ren merces, se·m vol sofrir

Raimon de Miraval, *Chansoneta farai, Vencut* (*BdT* 406,21)

8 pus premiers pot intrar selh que mais dona

Elias d'Ussel, partimen con Gui d'Ussel (*BdT* 136,1 = 194,2)

48 esser maritz gauzens que drutz marritz

Gui d'Ussel, nello stesso partimen con Elias d'Ussel

52 s'ieu plus non am midons que sos maritz

Guillem de Cabestany, *Lo jorn qu'ie·us vi, dompna, primeiramen* (*BdT* 213,6)

4 e foron ferm en vos tug mey voler
19 Pueis quan cossir de vos, cuy jois sopleya

Guiraut de Calanson, *Celeis cui am de cor e de saber* (*BdT* 243,2)

4 del menor tertz d'amor son gran poder.

Décasyllabes di tipo 3′6 cesurabili anche 64:

Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir* (*BdT* 112,3a)

27 don Proeza no·n cug que sia mais

Alegret, *Ara pareisson ll'aubre sec* (*BdT* 17,2)

40 per tal vola sos pretz entre·ls valentz

Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz* (*BdT* 421,2)

9 no·m relevon, jamais non serai sors
10 que deignesson per mi clamar merce

Berenguer de Palou, *Tant m'abelis joys et amor e chans* (*BdT* 47,11)

11 plus que d'autra qu'ieu vis pueys ni dabans

Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (*BdT* 70,11)

29 A las autras sui eu sai eschazutz
36 En Proensa tramet jois e salutz

Giraut de Bornelh, *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* (*BdT* 242,13)

10 Ilh es cela per cui eu chan e plor
18 agradiva vas me a tota gen

Raimon Jordan, *No·m posc mudar no diga mon veiaire* (*BdT* 404,5)[24]

31 Ja no sia negus meravelaire

Id., *Quan la neus chai e gibron li verian* (*BdT* 404,8)

16 Mas la bela non sap ges mon talan
18 mas be sapcha per ver que·l seus hom mor

28 melhs qu'Elena no fo al frair'Ector

Folquet de Marselha, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (*BdT* 155,22)

17 Bona dona, si·us platz, siatz sufrens
47 las tres domnas a cui ieu te presen

Arnaut Daniel, *Doutz brais e critz* (*BdT* 29,8)

8 que no·i aia mot fals ni rim'estrampa

Guiraudo Lo Ros, *Aujatz la derreira chanso* (*BdT* 240,5)

4 ni ma dompna no fai semblant qe·il playa

Bertran de Born, *Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier* (*BdT*, 80,15)

8 que·l m'aucian el ponh falco lanier

Raimbaut de Vaqueiras, *Epistola epica*, II

7 que no·s tengron ab vos detz companho

Guilhem Magret, *Enaissi·m pren cum fai al pescador* (*BdT* 223,3)

2 que non auza son peys manjar ni vendre
4 qu'en tal domna mi fai amors entendre

Id., *Non valon re coblas ni arrazos* (*BdT*, 223,6)

8 e dels quatre tenrai l'ost'en amor

Uc de Lescura, *De motz ricos no tem Peire Vidal* (*BdT* 452,1)

18 de Castella val mais, ses tot mentir

Aimeric de Peguilhan, *Mangtas vetz sui enqueritz* (*BdT* 10,34)

59 qu'elh aprenda de te los motz e·l so

Id., *En aquelh temps que·l reys mori n'Amfos* (BdT 10,26)

3 e·l reys Peire de cui fon Araguos
11 q'un bon metge nos a Dieus sai trames

Raimon de Miraval, *Chansoneta farai, Vencut* (*BdT* 406,21)

> 32 que sa falsa beutat agues venduda
> 48 no m’en feira tirar ni escoyssendre

Guiraut de Calanson, *Belh senher Dieus, quo pot esser suffritz* (*BdT* 243,6)

> 8 on trobavan cosselh tug besonhos
> 21 Ben degr’ esser Ferran capdels e guitz

Raimon de Las Salas, partimen con Bertran (*BdT* 83,1 = 406,16)

> 23 e·il demandon la mort a lor seignor

Blacasset, *Se·l mals d’amors m’auzi ni m’es noisens* (*BdT* 96,10a)

> 3 pos rendudas si son las doas flors

Aimeric de Belenoi, *Meravilh me cum pot hom apelhar* (*BdT* 9,12)

> 18 a la belha que·m tolh totz alegriers

4.3.1. Il tipo 46/64 è attestato in italiano fin da Giacomo da Lentini:

> mentre non pò toccar lo suo sentore (I, 40)
> s’io perdo gioi che, ’sso, m’aucide amanza (V, 44)
> foco d’amor in vui, donna, alumare (XXX, 14).

La sua presenza toglie, se ve ne fosse bisogno, ogni singolarità all’alternanza in uno stesso testo col tipo 64 vero e proprio:

> cor no lo penseria né diria lingua (I, 20).

4.3.2. Il tipo 3′6/64 richiede un discorso più ampio. Normalmente gli studiosi non tengono conto della cesura lirica in italiano, oppure ne escludono esplicitamente l’esistenza; per esempio Burger (1957), p. 22: «la césure lyrique

est inconnue en italien, ce qui semble indiquer que son origine ne remonte pas très haut»; Verrier (1932-1932), II, p. 138, parlando dello sviluppo italiano del *décasyllabe*: «Ni ‘césure épique’, à part quelques très rares exemples, ni ‘césure lyrique’». Se si accetta l’idea, che qui sostengo, di descrivere l’endecasillabo italiano antico secondo il modello del *décasyllabe* provenzale, si possono tuttavia trovare svariati esempi di cesura lirica fin da Giacomo da Lentini:

> e due cori insemora li giunge (XXI, 12)

(con la dialefe dopo cesura lirica cui accenna Verrier 1931-1932, II, nota 33 a p. 308), e così di seguito in Guittone:

Ahi Deo, che dolorosa (*PD* I, p. 192)

> 60 che non fosse divenuta pietosa

Ahi lasso, or è stagion de doler tanto (*PD* I, p. 206)

> 63 e di bona libertà, ove soggiorna

Ahi lasso, che li boni e li malvagi (*PD* I, p. 210)

> 10 e le donne bone in opera e in fede
> 37 Julio Cesar non penò tempo tanto

Magni baroni certo e regi quasi (*PD* I, p. 235)

> 36 grande molto, e tempo essa overando

Villana donna, non mi ti disdire (*PD* I, p. 250)

> 13 donna laida, che leggiadra se’ e vana

e ancora

Bonagiunta Orbicciani, *Fina consideransa* (*PD* I, p. 263)

12 canteraggio de la mia gioia intera

Lotto di ser Dato, *Fior di beltà e d'ogni cosa bona* (*PD* I, p. 315)

46 ad aprender, no l'apprenda 'l suo core

Si. Gui. (Siribuono Iudice) da Pistoia, nella tenzone con Geri Giannini Pisano (*PD* I, p. 333)

4 son che 'l possa sodisfar, né s'avegna

Paolo Lanfranchi da Pistoia, *Un nobil e gentil imaginare* (*PD* I, p. 354)

14 venme voglia deventar patarino

Bondie Dietaiuti, *Amor, quando mi membra* (*PD* I, p. 385)

64 e sanz'esso dubbierei aver male.

Ancora almeno un buon esempio di cesura lirica (in un verso per il quale, come per quelli sopra citati, tutte le altre possibilità di scansione sono a mio avviso insoddisfacenti) si può trovare nell'*Inferno* (ma non è l'unico, vedi oltre), XXV 29[25]:

per lo furto che frodolente fece.

Riconosciuta l'esistenza di endecasillabi con cesura lirica, si è autorizzati anche a riconoscere endecasillabi di tipo 3'6/64 (a non considerarli cioè necessariamente solo come endecasillabi di tipo 64), analoghi ai *décasyllabes* provenzali sopra citati, in versi come i seguenti:

Guittone, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* (*PD* I, p. 206)

19 acquistando per suo alto valore
21 e sembrava che far volesse impero

Id., *Ahi lasso, che li boni e li malvagi* (*PD* I, p. 210)

51 como ferro ch'è più duro tagliato

Id., *Or son maestra di villan parlare* (*PD* I, p. 253)

2 perché saccia di te dir villania.

E con rime interne alla fine del primo emistichio, nella canzone sempre di Guittone *Ora parrà s'eo saverò cantare* (*PD* I, p. 214):

6 che trovare – non sa né valer punto
21 acquistato – carnal voglia seguendo
26 d'avanzare – lo suo stato ad onore
51 e gravezza – u' più cresce tesoro
82 ma' che fero – lo ben tanto ne pare

nella quale si trova pure un esempio di cesura lirica più rigorosa:

77 ché 'gnoranza – non da ben far ne tolle

e un bell'esempio di equivalenza, alla provenzale, tra l'emistichio 3' e un emistichio 4, che compare nella stessa serie al v. 66:

reprensïon – fuggir, pregio portare[26].

4.4. Né la mancanza dell'atona soprannumeraria interna, né l'alternanza dei tipi *a maiore* e *a minore* distinguono quindi realmente l'endecasillabo italiano antico dal *décasyllabe* provenzale; anzi esaminando questi due punti si può osservare: (*a*) che il tipo italiano si mostra sostanzialmente analogo a quello provenzale non appena venga descritto con lo stesso sistema di riferimento, anche al di fuori dell'ovvia situazione della 'cesura italiana' provenzale; (*b*) che il tipo

italiano si accosta al tipo provenzale anche per l'esistenza della cesura lirica; la quale in italiano forse più che in provenzale può essere mascherata o soppiantata dal tipo 64 (o 6′3 o altri, come si può vedere in Dante) quando il secondo emistichio cominci con determinate serie foniche (un bisillabo ossitono o due monosillabi dei quali il secondo sia tonico nel caso di ambiguità con il tipo 64; un trisillabo piano o una serie fonica equivalente nel caso dell'ambiguità con il tipo 6′3, ecc.), fino a sparire in una sistemazione dell'endecasillabo quale è quella dei nostri manuali, che è probabilmente posteriore a Dante.

5. Dal punto di vista della descrizione, introdurre la cesura come elemento normativo nell'endecasillabo significa affermare che nessun *modello* di endecasillabo (nello schema di produzione-ricezione del verso proposto sopra) è privo di cesura; di conseguenza che l'unità metrica non corrisponde al verso intero, ma che un verso come l'endecasillabo risulta dalla fusione di due unità. Ciò vale in maniera più evidente per il decasillabo epico francese, dove la fine del primo emistichio è trattata come la fine del verso.

Ho già descritto questa situazione recensendo Di Girolamo (1976), nel modo seguente[27]:

$$V \rightarrow \# E_1 E_2 \#$$
$$E_1 \rightarrow \# P_1 P_2 \ldots P_m \#$$
$$E_2 \rightarrow \# P_1 P_2 \ldots P_n \#$$

Non indicavo tuttavia il modo di superare la difficoltà che si presenta immediatamente:

> Nel caso dell'endecasillabo non si può assegnare un valore costante a m e n, né si risolve del tutto il problema ponendo soltanto m+n = 10 per via della sinalefe ammessa fra i due emistichi e per la difficoltà della sistemazione delle atone fra un emistichio e l'altro.

Ma si può notare ora che questa difficoltà si pone, nello schema di produzione-ricezione del verso sopra proposto, al livello della realizzazione, non a quello del modello: significa che il verso come serie di elementi linguistici non consente, nel caso dell'endecasillabo italiano, di risalire in modo univoco al modello. Per quanto riguarda il modello, invece, la condizione m+n = 10 definisce sufficientemente, sia pure in modo molto generale, il rapporto tra i due emistichi.

5.1. Considerata isolatamente, l'unità metrica sopra indicata con E è l'equivalente di un verso (breve), che, come avviene nella situazione romanza in genere, presenta una sola posizione *obbligatoriamente* marcata, l'ultima. Anche assumendo, perciò, una descrizione dell'unità metrica italiana (e romanza) antica che non preveda posizioni obbligatoriamente marcate tranne l'ultima, e rispecchi quindi l'evidenza che nessuna distribuzione di accenti nella realizzazione linguistica sia inaccettabile, si può osservare che il modello dell'endecasillabo, come verso formato da due unità metriche, prevede due posizioni obbligatoriamente marcate (avvalorando la prima delle ipotesi poste all'inizio di queste riflessioni). A questo punto bisogna distinguere due casi tra i versi formati da due unità metriche. Quando il modello sia univoco, vale a dire quando la struttura delle due unità metriche sia prefissata in modo rigido, la posizione

obbligatoriamente marcata interna al verso è individuabile univocamente a partire dalla realizzazione linguistica: è il caso del *décasyllabe* epico francese di tipo classico, che da un punto di vista descrittivo si può ben dire ‘composto’ da due emistichi. Quando invece per lo stesso verso siano disponibili più modelli (quando cioè esista un insieme – un paradigma – di modelli tali da dare luogo a realizzazioni sostituibili fra loro nel testo senza modificarne la natura metrica: giudicherà la coscienza metrica dell’ambiente letterario in cui avviene la produzione e la prima ricezione del testo), allora ci si può aspettare una percentuale più o meno alta di casi in cui non sia possibile individuare univocamente la posizione obbligatoriamente marcata interna al verso, ma ci si debba limitare a riconoscere che il verso risponde a più di un modello compreso in quel paradigma, e teoricamente può derivare da uno qualsiasi di quelli. È il caso dell’endecasillabo italiano, che rispetto al *décasyllabe* francese può dirsi piuttosto ‘bipolare’ che ‘composto’. Particolarmente nella descrizione di un testo come la *Commedia*, dove ovviamente manca la guida di una melodia (che non toglierebbe al testo in quanto tale la possibilità di più ‘letture’, ma indicherebbe *una* esecuzione piuttosto di un’altra possibile) bisogna aspettarsi che con una certa frequenza si adattino al verso almeno due possibilità di cesura. Un solo accento principale interno al verso, quindi, nel modello (secondo la corretta descrizione di Elwert 1973, p. 52), la cui posizione non è però sempre univocamente determinabile nella realizzazione e può variare nell’esecuzione[28].

5.2. Nella descrizione proposta, la cesura è una pausa gerarchicamente inferiore ma dello stesso tipo della fine-verso; come questa, quindi, *non è un fatto sintattico*, sebbene le consuetudini (quindi le regole) di un autore o di un ambiente culturale possano stabilire delle preferenze statisticamente più o meno forti (ed eventualmente esclusioni e divieti) per certi tipi sintattici rispetto ad altri in cesura come in fine di verso. È ragionevole quindi presumere, ai fini di una descrizione, (*a*) che almeno tutti i tipi di connessione sintattica ammessi in fine di verso siano ammessi, dallo stesso autore, anche in cesura, e (*b*) che in cesura siano probabilmente ammessi alcuni tipi di connessione sintattica non usati dallo stesso autore in fine di verso.

5.2.1. Il primo assunto si presta ad una verifica più rigorosa. Se Dante usa, sia pure raramente, collocare una preposizione articolata in fine di verso:

> «Questo è divino spirito, che ne la
> via da ir sù ne drizza sanza prego (*Purg*. XVII 55-56)
>
> Mossimi; e ’l duca mio si mosse per li
> luoghi spediti pur lungo la roccia (*Purg*. XX 4-5)
>
> Poi che ciascuno fu tornato ne lo
> punto del cerchio in che avanti s’era (*Par*. XI 13-14)

(e nessuno pensa di negare che dopo *ne la*, *per li*, *ne lo* cada una fine di verso), non si può escludere che la cesura cada dopo *ne la*, *per lo* nei versi

> però che ne la terza bolgia state (*Inf*. XIX 6)
> soave per lo scoglio sconcio ed erto (*Inf*. XIX 131)

entrambi classificabili quindi nel tipo 4′5, sebbene per entrambi si possa supporre in alternativa anche un modello del tipo 6′3, e così per analogia in altri casi:

> montati de lo scoglio in quella parte (*Inf*. XIX 8, anche 6′+4)
> quella che con le sette teste nacque (*Inf*. XIX 109, anche 6′-3)

e a maggior ragione dove altre possibilità di scansione non sono realistiche:

> mi pinser tra le sepulture a lui (*Inf*. X 38).

Lo stesso vale in Dante per tutti i tipi di connessione sintattica che ho già classificato in altra occasione relativamente alla fine di verso[29]: aggettivo/sostantivo e viceversa, complemento di determinazione/termine cui si riferisce e viceversa, avverbio/forma verbale o termine cui si riferisce e viceversa, predicativo/forma verbale cui si riferisce e viceversa, predicato nominale/copula e viceversa, divisione di forme verbali composte, divisione di una preposizione, un pronome relativo, un pronome atono o una congiunzione dal termine cui si riferiscono, divisione di costrutti con preposizione («piena / d'invidia», *Inf*. VI 50; «d'amore / punge», *Purg*. VIII 5). In tutti questi casi, che ricorrono in fine di verso, non deve fare difficoltà riconoscere la cesura (o una possibilità di cesura) anche quando il movimento sintattico o intonazionale del verso risulti più o meno saldamente unitario (come del resto risulta non di rado unitario il movimento di una serie di versi): questo fatto riguarda la realizzazione e più ancora l'esecuzione (per la cesura come per la fine di verso), ma non esclude di per sé la presenza

della cesura nel modello normativo di riferimento (come la saldatura sintattica e/o intonazionale tra due versi non esclude la presenza della fine di verso).

5.2.2. Per quanto riguarda i tipi di connessione sintattica non presenti in fine di verso, i casi che li riguardano devono essere classificati a partire dai testi in modo da consentirne una verifica diretta. Ammettere infatti che *ogni* tipo di cesura sia lecito, per esempio anche quello che passi all'interno di una parola, significa trasformare uno schema di descrizione che per il Duecento e fino a Dante ha dalla sua valide ragioni storiche (il rapporto probabilmente di origine, certo di costante vicinanza ed esemplarità, che l'endecasillabo italiano mantiene in questo periodo con i modelli galloromanzi e principalmente trobadorici) in un modello del tutto astratto, onnicomprensivo e quindi inutile a dare conto della natura dell'endecasillabo nel periodo storico-letterario considerato. Per ammettere che la cesura spezzi una parola, bisogna dunque, se non si vuole inficiare il tipo di descrizione, che la spezzatura di una parola sia ammessa dallo stesso autore in fine di verso, e ciò non avviene nella *Commedia*. Diverso è il caso della divisione degli avverbi in *mente*, che nella lingua antica non sono sentiti così fortemente saldati come nella moderna, e che Dante divide anche in fine di verso (*Par*. XXIV 16-17); perciò in *Par*. XI 12 «cotanto glorïosamente accolto» è regolare la cesura dopo *glorïosa* (mentre *Inf*. VI 14 «con tre gole caninamente latra» può essere classificato anche come un verso con cesura lirica). In quanto la descrizione si applica alla *Commedia*, la cesura è dunque un limite di

emistichio che coincide (con l’eccezione detta, che non è propriamente tale) con un limite di parola che sia o di tipo ammesso in fine di verso o appartenente a una serie di casi individuabili a partire dal testo. In questa serie si possono collocare:

che, sia come pronome relativo:

> La gente che per li sepolcri giace (*Inf*. X 7)
> «O Tosco che per la città del foco (*Inf*. X 22)
> del libro che ’l preterito rassegna (*Par*. XXIII 54)
> Or questi, che da l’infima lacuna (*Par*. XXXIII 22)

sia come congiunzione:

> di sovra, che di giugnere a la chioma (*Inf*. XXXI 63)
> Secondo che ci affliggono i disiri (*Purg*. XXV 106)
> si legge che l’angelica natura (*Par*. XXIX 71)

(con numerosi altri casi che ammettono anche altre divisioni);

non:

> di fede e non d’eretica nequizia (*Par*. IV 69)
> Non per far, ma per non fare ho perduto (*Purg*. VII 25)
> Quando Làchesis non ha più del lino (*Purg*. XXV 79)
> ruffian! qui non son femmine da conio (*Inf*. XVIII 66)

ma (in alternativa con *non* in *Purg*. VII 25 citato sopra);

preposizioni articolate monosillabiche (apocopate) che non compaiono in tale forma in fine di verso:

> le lagrime, che col bollor diserra (*Inf*. XII 136)
> fuggi’mi, e nel suo abito mi chiusi (*Par*. III 104)

(ma per i due esempi vedi anche 7.3 e 7.2 nota 39);

anche *et* in due versi in latino:

> ‘*Modicum, et non videbitis me* (*Purg*. XXXIII 10)
> *modicum, et vos videbitis me*’ (*Purg*. XXXIII 12).

6. La stragrande maggioranza degli endecasillabi della *Commedia* appartengono ai tipi 4-6, 6-4 (cesura maschile), 4′+6, 6′+4 (cesura con sinalefe), 4′-5, 6′-3 (cesura italiana), 3′-6 (cesura lirica).

6.1. Del tipo 4-6 basta un’esemplificazione minima:

> che nel pensier rinova la paura! (*Inf*. I 6)
> uscito fuor del pelago a la riva (*Inf*. I 23).

La quarta tonica è frequentemente costituita da un nesso sineretico:

> mi ritrovai per una selva oscura (*Inf*. I 2)
> e non avea mai ch’una orecchia sola (*Inf*. XXVIII 66).

Quando questo nesso è seguito da una vocale iniziale del secondo emistichio, Petrocchi lo considera spesso (ma non sempre) bisillabico, ponendovi la dieresi grafica, e proponendo implicitamente che la seconda vocale sia in sinalefe con la vocale seguente, iniziale del secondo emistichio:

> Poco portäi in là volta la testa (*Inf*. XXXI 19);

ma ciò non è necessario, essendo del tutto normale la dialefe in questa posizione; così, come nel caso appena citato,

sarebbe a mio avviso preferibile stampare senza dieresi grafica, nello stesso canto:

> si ravvolgea infino al giro quinto (*Inf*. XXXI 90)
> tal parve Anteo a me che stava a bada (*Inf*. XXXI 139),

tanto più, per l'ultimo esempio, che *Anteo* bisillabico cade in fine di emistichio (6-4) pochi versi prima:

> e venimmo ad Anteo, che ben cinque alle (*Inf*. XXXI 113)

(ma l'osservazione è di carattere generale).

Lo stesso vale per il tipo 6-4, corrispondente *a maiore* del tipo 4-6, e per il quale pure bastano pochi esempi:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita (*Inf*. I 1)
> così l'animo mio, ch'ancor fuggiva (*Inf*. I 25)
> che la verace via abbandonai (*Inf*. I 12),

e ancora:

> e la lingua, ch'avëa unita e presta (*Inf*. XXV 133)
> ciò che pria mi piacëa, allor m'increbbe (*Inf*. XXVII 82),

dove, come sopra, sarebbe più opportuno non stampare la dieresi grafica (che fa rientrare questi versi nel tipo 6′+4).

I due tipi 4-6 e 6-4 sono collegati fra loro da una numerosa serie di versi 'ancipiti' (4-6/6-4), dove un emistichio di tipo 4 è seguito da un bisillabo ossitono o da due monosillabi dei quali il secondo sia tonico, consentendo di far risalire il verso in alternativa all'uno o all'altro dei due modelli (la scelta, come ho sostenuto più sopra, riguarda l'esecuzione, perché la

realizzazione non dà criteri univoci per risalire a un modello piuttosto che all'altro):

> Io non so ben ridir com' i' v'intrai (*Inf*. I 10)
> che non lasciò già mai persona viva (*Inf*. I 27)
> "Da che tu vuo' saver cotanto a dentro (*Inf*. II 85)
> Dinanzi a me non fuor cose create (*Inf*. III 7)
> di qua, di là, di giù, di sù li mena (*Inf*. V 43).

6.2. I tipi 4′+6, 6′+4, 4′+6/6′+4 corrispondono ai tipi 4-6, 6-4, 4-6/6-4 con sillaba atona dopo la tonica finale del primo emistichio, non soprannumeraria ma di fatto annullata dalla sinalefe con la vocale iniziale del secondo emistichio. Questi tipi di verso rispondono quindi non propriamente al *décasyllabe* con cesura epica, ma a quel tipo particolare di *décasyllabe* con cesura epica 'elidibile' che ho sopra esemplificato per il provenzale. Si può dire che essi rappresentino una versione della cesura epica accettabile per le abitudini prosodiche italiane. Esempi del tipo 4′+6:

> guardai in alto e vidi le sue spalle (*Inf*. I 16)
> m'apparecchiava a sostener la guerra (*Inf*. II 4)
> misericordia e giustizia li sdegna (*Inf*. III 50).

Esempi del tipo 6′+4:

> che m'avea di paura, il cor compunto (*Inf*. I 15)
> Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno (*Inf*. II 1)
> La somma sapïenza e 'l primo amore (*Inf*. III 6).

Il trapasso da un tipo all'altro si ha quando, in un verso analizzabile 4′+6, il secondo emistichio inizia con un trisillabo piano (o con una serie fonica equivalente ad un trisillabo piano) seguito da una vocale in sinalefe:

In tutte parti impera e quivi regge (*Inf*. I 127)
l'umana spezie eccede ogne contento (*Inf*. II 77)
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme (*Inf*. III 104)
che molte volte al fatto il dir vien meno (*Inf*. IV 147).

6.3. La cesura 'italiana' si ha nei tipi 4′-5 e 6′-3: la sillaba atona che segue la tonica finale del primo emistichio conta nella misura senza essere annullata dalla sinalefe con una vocale iniziale del secondo emistichio. Esempi del tipo 4′-5:

si volge a l'acqua perigliosa e guata (*Inf*. I 24)
fu stabilita per lo loco santo (*Inf*. II 23)
Queste parole di colore oscuro (*Inf*. III 10)

Esempi del tipo 6′-3:

là dove terminava quella valle (*Inf*. I 14)
Però, se l'avversario d'ogne male (*Inf*. II 16)
fecemi la divina podestate (*Inf*. III 5).

Anche in questo caso si passa nello stesso verso da un tipo all'altro, nella fattispecie quando il primo emistichio di tipo 4′ è seguito da un bisillabo piano (o da una serie fonica equivalente):

questa mi porse tanto di gravezza (*Inf*. I 52)
vidi e conobbi l'ombra di colui (*Inf*. III 59)
Per più fïate li occhi ci sospinse (*Inf*. V 130).

6.4. Per quanto riguarda il tipo 6′-3 è tuttavia da aggiungere che esso, se può essere così collegato con il tipo 4′-5, è tuttavia in un numero rilevante di casi collegato con una cesura lirica (3′-6), quando a essa segua un trisillabo piano (o una serie fonica equivalente). Dò di seguito l'elenco dei casi in cui ciò avviene nell'*Inferno*:

Tant'è amara che poco è più morte (*Inf*. I 7)
tal mi fece la bestia sanza pace (*Inf*. I 58)
chi per lungo silenzio parea fioco (*Inf*. I 63)
mantoani per patria ambedui (*Inf*. I 69)[30]
sì ch'io veggia la porta di san Pietro (*Inf*. I 134)
risonavan per l'aere sanza stelle (*Inf*. III 23)
che girando correva tanto ratta (*Inf*. III 53)
che questa era la sette d'i cattivi (*Inf*. III 62)
su la trista riviera d'Acheronte (*Inf*. III 78)
per conoscer lo loco dov'io fossi (*Inf*. IV 6)
sette volte cerchiato d'alte mura (*Inf*. IV 107)
Genti v'eran con occhi tardi e gravi (*Inf*. IV 112)
per ch'i' dissi: «Maestro, chi son quelle (*Inf*. V 50)
con tre gole caninamente latra (*Inf*. IV 14)
dove colpa contraria li dispaia (*Inf*. VII 45)
e un'altra da lungi render cenno (*Inf*. VIII 5)
Ver è ch'altra fïata qua giù fui (*Inf*. IX 22)
Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo (*Inf*. IX 85)
che facevan gran pietre rotte in cerchio (*Inf*. XI 2)
Questo modo di retro par ch'incida (*Inf*. XI 55)
Quando s'ebbe scoperta la gran bocca (*Inf*. XII 79)
La divina giustizia di qua punge (*Inf*. XII 133)
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno (*Inf*. XIII 8)
«S'elli avesse potuto creder prima» (*Inf*. XIII 46)
Per le nove radici d'esto legno (*Inf*. XIII 73)
ma là dove fortuna la balestra (*Inf*. XIII 98)
come veltri ch'uscisser di catena (*Inf*. XIII 126)
Vecchia fama nel mondo li chiama orbi (*Inf*. XV 67)
però giri Fortuna la sua rota (*Inf*. XV 95)
e alquanto di lunge da la sponda (*Inf*. XVI 113)
che 'l maestro con l'occhio sì seconda (*Inf*. XVI 117)
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote (*Inf*. XVI 125)
Quale, dove per guardia de le mura (*Inf*. XVIII 10)
a le prime percosse! già nessuno (*Inf*. XVIII 38)
Le ripe eran grommate d'una muffa (*Inf*. XVIII 106)
de l'arco, ove lo scoglio più sovrasta (*Inf*. XVIII 111)
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe (*Inf*. XVIII 125)
che ne' monti di Luni, dove ronca (*Inf*. XX 47)

onde un poco mi piace che m'ascolte (*Inf*. XX 57)
vide terra, nel mezzo del pantano (*Inf*. XX 83)
sì ch'a pena rimaser per le cune (*Inf*. XX 109)
che 'nviscava la ripa d'ogne parte (*Inf*. XXI 18)
Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta (*Inf*. XXI 112)
Barbariccia, con li altri suoi dolente (*Inf*. XXII 145)
che la prima paura mi fé doppia (*Inf*. XXIII 12)
quand'io dissi: «Maestro, se non celi (*Inf*. XXIII 21)
e domanda che colpa qua giù 'l pinse (*Inf*. XXIV 128)
e di trista vergogna si dipinse (*Inf*. XXIV 132)
poi Fiorenza rinova gente e modi (*Inf*. XXIV 144)
ribadendo sé stessa sì dinanzi (*Inf*. XXV 8)
Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi (*Inf*. XXV 10)
infin ove comincia nostra labbia (*Inf*. XXV 21)
per che nostra novella si ristette (*Inf*. XXV 38)
sì pareva, venendo verso l'epe (*Inf*. XXV 82)
diventaron lo membro che l'uom cela (*Inf*. XXV 116)
e li orecchi ritira per la testa (*Inf*. XXV 131)
come face le corna la lumaccia (*Inf*. XXV 132)
suffolando si fugge per la valle (*Inf*. XXV 137)
E avvegna che li occhi miei confusi (*Inf*. XXV 145)
tal si move ciascuna per la gola (*Inf*. XXVI 40)
e ripriego, che 'l priego vaglia mille (*Inf*. XXVI 66)
come fosse la lingua che parlasse (*Inf*. XXVI 89)
lo lume era di sotto da la luna (*Inf*. XXVI 131)
sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni (*Inf*. XXVII 42)
sanza tema d'infamia ti rispondo (*Inf*. XXVII 66)
Ogne lingua per certo verria meno (*Inf*. XXVIII 4)
Tra le gambe pendevan le minugia (*Inf*. XXVIII 25)
prima ch'altri dinanzi li rivada (*Inf*. XXVIII 42)
con la lingua tagliata ne la strozza (*Inf*. XXVIII 101)
Ma Virgilio mi disse: «Che pur guate? (*Inf*. XXIX 4)
se più lume vi fosse, tutto ad imo (*Inf*. XXIX 39)
«Se la vostra memoria non s'imboli (*Inf*. XXIX 103)
Onde l'altro lebbroso, che m'intese (*Inf*. XXIX 124)
Atamante divenne tanto insano (*Inf*. XXX 4)
che veggendo la moglie con due figli (*Inf*. XXX 5)
che mordendo correvan di quel modo (*Inf*. XXX 26)

forse d’esser nomato sì oscuro (*Inf*. XXX 101)
che per poco che teco non mi risso!» (*Inf*. XXX 132)
però d’ogne trestizia ti disgrava (*Inf*. XXX 144)
quanto ’l senso s’inganna di lontano (*Inf*. XXXI 26)
Come quando la nebbia si dissipa (*Inf*. XXXI 34)
torreggiavan di mezza la persona (*Inf*. XXXI 43)
non si pente, chi guarda sottilmente (*Inf*. XXXI 53)
S’ïo avessi le rime aspre e chiocce (*Inf*. XXXII 1)
né da lingua che chiami mamma o babbo (*Inf*. XXXII 9)
eran l’ombre dolenti ne la ghiaccia (*Inf*. XXXII 35)
non Focaccia; non questi che m’ingombra (*Inf*. XXXII 63)
sì ch’io esca d’un dubbio per costui (*Inf*. XXXII 83)
cioè come la morte mia fu cruda (*Inf*. XXXIII 20)
s’avea messi dinanzi da la fronte (*Inf*. XXXIII 33)
Come un poco di raggio si fu messo (*Inf*. XXXIII 55)
e sì come visiere di cristallo (*Inf*. XXXIII 98)
quel che pende dal nero ceffo è Bruto (*Inf*. XXXIV 65)
Di là fosti cotanto quant’io scesi (*Inf*. XXXIV 109)
tanto quanto la tomba si distende (*Inf*. XXXIV 128)
per la buca d’un sasso, ch’elli ha roso (*Inf*. XXXIV 131).

È d’altronde rara, nella *Commedia*, la cesura lirica in versi che non possano risalire, o non possano risalire in modo ugualmente soddisfacente, anche ad un modello d’altro tipo. Si possono citare:

per lo furto che frodolente fece (*Inf*. XXV 29)
che sognando desidera sognare (*Inf*. XXX 137)
che, mischiato di lagrime, a’ lor piedi (*Inf*. III 68)
ch’emisperio di tenebre vincía (*Inf*. IV 69)
«Onorate l’altissimo poeta (*Inf*. IV 80)
e con idre verdissime eran cinte (*Inf*. IX 40)
Ma quell’altro magnanimo, a cui posta (*Inf*. X 73)
saettando qual anima si svelle (*Inf*. XII 74)
sovra ’l cener che d’Attila rimase (*Inf*. XIII 149)
che discese di Fiesole *ab* antico (*Inf*. XV 62)
non far sopra la pegola soverchio» (*Inf*. XXI 51)

e la notte, che opposita a lui cerchia (*Purg*. II 4)
dove l'acqua di Tevero s'insala (*Purg*. II 101)
venimmo ove quell'anime ad una (*Purg*. IV 17)
come gente di sùbito smarrita (*Purg*. VIII 63)
e '*Beati misericordes*' fue (*Purg*. XV 38)
Ogne forma sustanzïal, che setta (*Purg*. XVIII 49)
chi nel viso de li uomini legge 'omo' (*Purg*. XXIII 32)
'*Summae Deus clementïae*' nel seno (*Purg*. XXV 121)
tutte quante piegavano a la parte (*Purg*. XXVIII 11)
'*Veni, sponsa, de Libano*' cantando (*Purg*. XXX 11)
sanza danno di pecore o di biade (*Purg*. XXXIII 51)
E se stati non fossero acqua d'Elsa (*Purg*. XXXIII 67)
onde l'orto catolico si riga (*Par*. XII 104)
d'i Troiani, di Fiesole e di Roma (*Par*. XV 126)
volitando cantavano, e faciensi (*Par*. XVIII 77)
diss'io, «sanza miracoli, quest'uno (*Par*. XXIV 107)
divenisser signaculo in vessillo (*Par*. XXVII 50)
così quella pacifica oriafiamma (*Par*. XXXI 127)

Più frequenti, oltre a quello sopra esemplificato (3′-6/6′3), sono altri due casi: (*a*) che alla cesura lirica segua un bisillabo ossitono (o una serie fonica equivalente), per cui il verso può essere fatto risalire altrettanto bene al tipo 6-4, come nella lista di esempi provenzali sopra trascritta (3′6/64); oppure (*b*) che alla cesura lirica segua un trisillabo piano (o una serie fonica equivalente) in sinalefe con una vocale iniziale del secondo emistichio, per cui il verso può essere fatto risalire altrettanto bene al tipo 6′+4[31]. Le due liste che seguono raggruppano i casi in cui ciò avviene nell'*Inferno*.

Endecasillabi di tipo 3′6/6-4 nell'*Inferno*:

che nel lago del cor m'era durata (*Inf*. I 20)
sì ch'a bene sperar m'era cagione (*Inf*. I 41)
Quando vidi costui nel gran diserto (*Inf*. I 64)

«*Miserere* di me», gridai a lui (*Inf*. I 65)
che m'ha fatto cercar lo tuo volume (*Inf*. I 84)
tu se' solo colui da cu' io tolsi (*Inf*. I 86)
e trarrotti di qui per loco etterno (*Inf*. I 114)
oh felice colui cu' ivi elegge!» (*Inf*. I 129)
I' son fatta da Dio, sua mercé, tale (*Inf*. II 91)
com'io, dopo cotai parole fatte (*Inf*. II 111)
«Oh pietosa colei che mi soccorse! (*Inf*. II 133)
e avanti che sien di là discese (*Inf*. III 119)
Io non posso ritrar di tutti a pieno (*Inf*. IV 145)
dirò come colui che piange e dice (*Inf*. V 126)
Poi appresso convien che questa caggia (*Inf*. VI 67)
con la forza di tal che testé piaggia (*Inf*. VI 69)
li occhi nostri n'andar suso a la cima (*Inf*. VIII 3)
Benedetta colei che 'n te s'incinse! (*Inf*. VIII 45)
un fracasso d'un suon, pien di spavento (*Inf*. IX 65)
Allor, come di mia colpa compunto (*Inf*. X 109)
lo qual trasse Fotin de la via dritta' (*Inf*. XI 9)
e che porti costui in su la groppa (*Inf*. XII 95)
Da che fatto fu poi di sangue bruno (*Inf*. XIII 34)
«Brievemente sarà risposto a voi (*Inf*. XIII 93)
Come l'altre verrem per nostre spoglie (*Inf*. XIII 103)
Né per tanto di men parlando vommi (*Inf*. XV 100)
fu di grado maggior che tu non credi (*Inf*. XVI 36)
perché volse veder troppo davante (*Inf*. XX 38)
che tu sappi chi è lo sciagurato (*Inf*. XXII 44)
quant'i' veggio dolor giù per le guance? (*Inf*. XXIII 98)
e che pena è in voi che sì sfavilla?» (*Inf*. XXIII 99)
Tragge Marte vapor di Val di Magra (*Inf*. XXIV 145)
e la lingua, ch'avea unita e presta (*Inf*. XXV 133)[32]
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni (*Inf*. XXVII 38)
«S'i' credesse che mia risposta fosse (*Inf*. XXVII 61)
a persona che mai tornasse al mondo (*Inf*. XXVII 62)
questa fiamma staria sanza più scosse (*Inf*. XXVII 63)
come l'altro che là sen va, sostenne (*Inf*. XXX 42)
Carlo Magno perdé la santa gesta (*Inf*. XXXI 17)
che me parve veder molte alte torri (*Inf*. XXXI 20)
non ti basta sonar con le mascelle (*Inf*. XXXII 107)

E avvegna che, sì come d'un callo (*Inf*. XXXIII 100)
che i giganti non fan con le sue braccia (*Inf*. XXXIV 31)
e la destra parea tra bianca e gialla (*Inf*. XXXIV 43)
e la terra, che pria di qua si sporse (*Inf*. XXXIV 122)

Endecasillabi di tipo 3′6/6′+4 nell'*Inferno*:

esta selva selvaggia e aspra e forte (*Inf*. I 5)
una lonza leggera e presta molto (*Inf*. I 32)
per recarne conforto a quella fede (*Inf*. II 29)
de lo scender qua giuso in questo centro (*Inf*. II 83)
Questa chiese Lucia in suo dimando (*Inf*. II 97)
per ch'io dissi: «Maestro, or mi concedi (*Inf*. III 72)
e s'e' furon dinanzi al cristianesmo (*Inf*. IV 37)
vidi quattro grand'ombre a noi venire (*Inf*. IV 83)
Quando giungon davanti a la ruina (*Inf*. V 34)
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse (*Inf*. V 137)
per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti (*Inf*. VI 103)
che si frange con quella in cui s'intoppa (*Inf*. VII 23)
In etterno verranno a li due cozzi (*Inf*. VII 55)
vidi genti fangose in quel pantano (*Inf*. VII 110)
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira (*Inf*. VII 120)
dissi: «Questo che dice? e che risponde (*Inf*. VIII 8)
congiurato da quella Eritón cruda (*Inf*. IX 23)
com'avesse l'inferno a gran dispitto (*Inf*. X 36)
ch'io facëa dinanzi a la risposta (*Inf*. X 71)
questa roccia non era ancor cascata (*Inf*. XII 36)
come quella che tutto 'l piano abbraccia (*Inf*. XII 53)
Allor porsi la mano un poco avante (*Inf*. XIII 31)
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi (*Inf*. XIII 56)
per difender lor ville e lor castelli (*Inf*. XV 8)
di voi quando nel mondo ad ora ad ora (*Inf*. XV 84)
con le braccia m'avvinse e mi sostenne (*Inf*. XVII 96)
chi ribatte da proda e chi da poppa (*Inf*. XXI 13)
così volse li artigli al suo compagno (*Inf*. XXII 137)
così nacque di quello un altro poi (*Inf*. XXIII 11)
che 'l serpente la coda in forca fesse (*Inf*. XXV 104)
e 'l feruto ristrinse insieme l'orme (*Inf*. XXV 105)

e percosse del legno il primo canto (*Inf*. XXVI 138)
quand' un'altra, che dietro a lei venìa (*Inf*. XXVII 4)
non t'incresca restare a parlar meco (*Inf*. XXVII 23)
ma 'n palese nessuna or vi lasciai (*Inf*. XXVII 39)
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi (*Inf*. XXVIII 53)
Maömetto mi disse esta parola (*Inf*. XXVIII 62)
Allor puose la mano a la mascella (*Inf*. XXVIII 94)
e tremando ciascuno a me si volse (*Inf*. XXIX 98)
sì che 'l viso m'andava innanzi poco (*Inf*. XXXI 11)
di vederlo chinare, e fu tal ora (*Inf*. XXXI 140)
Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto (*Inf*. XXXII 40)
e poi ch'ebber li visi a me eretti (*Inf*. XXXII 45)
percotendo», rispuose, «altrui le gote (*Inf*. XXXII 89)
e in corpo par vivo ancor di sopra (*Inf*. XXXIII 157)
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco (*Inf*. XXXIV 20)
quand'io vidi tre facce a la sua testa (*Inf*. XXXIV 38)
ed el prese di tempo e loco poste (*Inf*. XXXIV 71).

6.5. Endecasillabi divisi in due emistichi uguali (tipo 5-5), che non possano risalire in modo più convincente ad altri modelli più normali, o per i quali non si debba supporre l'appartenenza a tipi meno regolari ma più diffusi, sono molto rari nella *Commedia*: forse solo *Inf*. XII 117

parea che di quel bulicame uscisse[33]

cui si possono aggiungere

de li angeli che non furon ribelli (*Inf*. III 38)
non basta, perché non ebber battesmo (*Inf*. IV 35)

(forse meglio riferibili al tipo 6-4, con emistichio uscente in *non* tonico), e ancora:

che sanza veder logoro o uccello (*Inf*. XVII 128)
con questa orazion picciola, al cammino (*Inf*. XXVI 122)
la vipera che Melanesi accampa (*Purg*. VIII 80)

(con il dubbio che rientrino piuttosto nei tipi qui sotto esaminati). L'incidenza di questo tipo nella *Commedia* è dunque praticamente trascurabile.

7. Il fattore di instabilità del sistema fin qui delineato consiste nella presenza in italiano (trascurabile invece nelle lingue galloromanze) di numerosi proparossitoni; i quali di regola, a dire il vero, vengono esclusi dalla fine di emistichio (come, con rare eccezioni, dalla fine di verso nella *Commedia*), o compaiono in versi che possono essere fatti risalire in modo del tutto soddisfacente ad uno dei tipi 'regolari' sopra considerati, confermando la validità generale del sistema; ma quando compaiono effettivamente in fine d'emistichio (in versi in cui non siano applicabili altri tipi di divisione) danno luogo a tipi 'marginali', ritmicamente diversi da quelli fin qui esaminati. Questi tipi mostrano la tendenza dell'endecasillabo italiano ad evolversi dal sistema 'bipolare' ad un sistema di verso unitario, nel quale la gerarchia degli accenti non dipende più dall'integrazione di due emistichi separabili almeno nel modello, ma vige nell'arco dell'intero verso. Questa tendenza esiste probabilmente fin dalle origini; valutare tuttavia quando il limite fra i due sistemi venga oltrepassato (in ipotesi: dopo Dante) non può essere affidato altro che al senso storico e letterario degli studiosi. La verifica non tanto di questa tendenza (che è abbastanza visibile) quanto dei risultati nell'endecasillabo postdantesco non è tuttavia oggetto di questo lavoro, e verrà presumibilmente da altri studi in materia.

7.1. Nella *Commedia* i proparossitoni in fine di emistichio danno luogo fondamentalmente a tre tipi di verso distinti da quelli fin qui considerati: 4″+5, 6″+3, 6″-2. Nei primi due la seconda atona dopo la tonica finale del primo emistichio viene riassorbita per sinalefe, avvicinando questi due tipi ai regolari 4′-5, 6′-3. L'equivalenza è quasi perfetta, e i versi interessati ne risultano poco meno che regolari rispetto al sistema proposto, quando il proparossitono è della serie di quelli che, sempre nella *Commedia*, compaiono spesso come parossitoni, con apocope della vocale finale dopo *-r*, *-l*, *-n* anche quando segue una parola iniziante per consonante. Nella *Commedia* i casi sono i seguenti:

a) endecasillabi 4″+5:

dicono e odono e poi son giù volte (*Inf*. V 15)
Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!» (*Inf*. VIII 61)
per cui tremavano amendue le sponde (*Inf*. IX 66)
Quando s'appressano o son, tutto è vano (*Inf*. X 103)
a tale imagine eran fatti quelli (*Inf*. XV 10)
sì vid'io muovere a venir la testa (*Purg*. III 85)
mi rimanessero e chinati e scemi (*Purg*. XII 9)
Perché s'appuntano i vostri disiri (*Purg*. XV 49)
Ed ecco piangere e cantar s'udìe (*Purg*. XXIII 10)
«Deh, non contendere a l'asciutta scabbia (*Purg*. XXIII 49)
ché quel può surgere, e quel può cadere» (*Par*. XIII 142)
luce risplendere a' miei blandimenti (*Par*. XVI 30)
che poï il suocero il fé lor parente (*Par*. XVI 120)
tutti si posano al sonar d'un fischio (*Par*. XXV 135)
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe (*Par*. XXX 77)

b) endecasillabi 6″+3:

che dal quarto al quinto argine è tragetto (*Inf*. XIX 129)

Li altri due ’l riguardavano, e ciascuno (*Inf*. XXV 67)
e rotollo e percosselo ad un sasso (*Inf*. XXX 11)[34]
che questi lasciò il diavolo in sua vece (*Inf*. XXXIII 145)
io dico d’Aristotile e di Plato (*Purg*. III 43)
e lasciar seder Cesare in la sella (*Purg*. VI 92)
e già mai non si videro in fornace (*Purg*. XXIV 137)
da l’anima il possibile intelletto (*Purg*. XXV 65)
Due cose si convegnono a l’essenza (*Par*. V 43)
e vedräi il tuo credere e ’l mio dire (*Par*. XIII 50)
Lo ceppo di che nacquero i Calfucci (*Par*. XVI 106)
un poco s’arrestavano e taciensi (*Par*. XVIII 81)
è corto recettacolo a quel bene (*Par*. XIX 50)
Oh gioia! oh ineffabile allegrezza! (*Par*. XXVII 7).

In altri casi, tuttavia (più frequenti nel tipo *a maiore*), pur restando la sinalefe, la seconda atona del proparossitono finale di emistichio ha un peso maggiore nel ritmo del verso, poiché la sinalefe non è come sopra sostituibile con una vera e propria elisione. Si registrano nella *Commedia*:

a) endecasillabi 4″+5:

se state fossimo anime di serpi» (*Inf*. XIII 39)
che, tutto libero a mutar convento (*Purg*. XXI 62)

b) endecasillabi 6″+3:

d’infanti e di femmine e di viri (*Inf*. IV 30)
che libito fé licito in sua legge (*Inf*. V 56)
quando al cinquecentesimo anno appressa (*Inf*. XXIV 108)
ch’è di torbidi nuvoli involuto (*Inf*. XXIV 146)
montasi su in Bismantova e ’n Cacume (*Purg*. IV 26)
e sallo in Compagnatico ogne fante (*Purg*. XI 66)
e videmi e conobbemi e chiamava (*Purg*. XI 76)
e allor, per ristrignermi al poeta (*Purg*. XIV 140)
estatica di sùbito esser tratto (*Purg*. XV 86)
Ricorditi, ricorditi! E se io (*Purg*. XXVII 22)

indarno di ridurlasi a la mente (*Par*. XXIII 51)
E io: «Per filosofici argomenti (*Par*. XXVI 25)
per esser propinquissimi ad Agusta (*Par*. XXXII 119).

7.2. In altri casi invece la seconda atona del proparossitono finale di emistichio, seguita da consonante, conta pienamente nella misura. Ciò è rarissimo nell'endecasillabo *a minore*; salvo errore solo in *Purg*. XII 110 (4″-4):

'*Beati pauperes spiritu!*' voci;

più frequente (ma nell'economia della *Commedia* pur sempre nella misura dell'eccezione) nell'endecasillabo *a maiore* (6″+2). Questi versi, di cui dò di seguito la lista, estendono la validità del tipo 6′ con cesura italiana nel primo emistichio (6′-3) al caso del proparossitono finale di emistichio; ma il risultato, nuovo rispetto a tutti i casi finora considerati, è che il secondo emistichio scende al di sotto della misura valida per un primo emistichio (3′ in 3′-6, se si esclude qualche rarissimo caso particolare considerato più sotto). Ciò porta il verso ai margini del sistema 'bipolare' e lo avvicina ad un sistema 'unitario'.

Endecasillabi 6″-2:

rispuose del magnanimo quell'ombra (*Inf*. II 44)
seder tra filosofica famiglia (*Inf*. IV 132)
mi disse, «riconoscimi, se sai (*Inf*. VI 41)
vid'io più di mille anime distrutte (*Inf*. IX 79)
e quivi, per l'orribile soperchio (*Inf*. XI 4)
con le quai la tua Etica pertratta (*Inf*. XI 80)
ma la cosa incredibile mi fece (*Inf*. XIII 50)
né quando Icaro misero le reni (*Inf*. XVII 109)
ruffian! qui non son femmine da conio» (*Inf*. XVIII 66)[35]

e questi è l’arcivescovo Ruggieri (*Inf*. XXXIII 14)
tu vedresti il Zodïaco rubecchio (*Purg*. IV 64)
Atene e Lacedemona, che fenno (*Purg*. VI 139)
così facciano li uomini de’ suoi (*Purg*. XI 12)
purgando la caligine del mondo (*Purg*. XI 30)
se sùbito la nuvola scoscende (*Purg*. XIV 135)[36]
e de’ primi appetibili l’affetto (*Purg*. XVIII 57)
venir dando a l’accidïa di morso» (*Purg*. XVIII 132)[37]
avrei quelle ineffabili delizie (*Purg*. XXIX 29)
così dentro una nuvola di fiori (*Purg*. XXX 28)
di sùbito ‘*In te, Domine, speravi*’ (*Purg*. XXX 83)
letizian del suo ordine formati (*Par*. III 54)[38]
fuggi’mi e nel suo abito mi chiusi (*Par*. III 104)[39]
che di retro ad Anibale passaro (*Par*. VI 50)
e quasi velocissime faville (*Par*. VII 8)
ma Dïone onoravano e Cupido (*Par*. VIII 7)
Raab; e a nostr’ordine congiunta (*Par*. IX 116)
lo primo e ineffabile valore (*Par*. X 3)
tanto che ’l venerabile Bernardo (*Par*. XI 79)
e quanto le sue pecore remote (*Par*. XI 127)
con l’officio appostolico si mosse (*Par*. XII 98)
di spirito profetico dotato (*Par*. XII 141)
per la similitudine che nacque (*Par*. XIV 7)
‘*DILIGITE IUSTITIAM*’, primai (*Par*. XVIII 91)
surgono innumerabili faville (*Par*. XVIII 101)
ti veggia con imagine scoverta» (*Par*. XXII 60)
Quale ne’ plenilunïi sereni (*Par*. XXIII 25)
fisice e metafisice, ma dalmi (*Par*. XXIV 134)
e nel ciel velocissimo m’impulse (*Par*. XXVII 99)
di secoli de li angeli creati (*Par*. XXIX 38)
di tanta moltitudine volante (*Par*. XXXI 20)
vid’io più di mille angeli festanti (*Par*. XXXI 131)
di vòti i semicirculi, si stanno (*Par*. XXXII 26)
Bastavasi ne’ secoli recenti (*Par*. XXXII 76).

7.3. In rari casi nella *Commedia*, infine, si deve individuare un primo emistichio eccezionale di tipo 2″, da considerarsi

equivalente a 3′ come 3′ lo è di 4:

> e Cesare per soggiogare Ilerda (*Purg*. XVIII 101)
> ‘*In exitu Isräel de Aegypto*’ (*Purg*. II 46)
> Antigone, Deïfile e Argia (*Purg*. XXII 110)

(se *Isräel* è ossitono e non parossitono, nel qual caso *Purg*. II 46 risulterebbe del tipo 6′-3, e se *Antigone* non è da leggersi *Antigoné*); e ancora:

> le lagrime, che col bollor diserra (*Inf*. XII 136)
> la vipera che Melanesi accampa (*Purg*. VIII 80)

riportabili entrambi al tipo 5-5, e il primo anche al tipo 6-4 (con preposizione articolata in fine d’emistichio). Per questi casi (dovuti al fatto che al proparossitono non segue un trisillabo piano o una serie fonica equivalente, come in *Inf*. XIII 65 *di Cesare non torse li occhi putti*, che rientra nel tipo 6′-3, né un’altra serie fonica che faccia rientrare il verso negli altri tipi già visti) vale ancora quanto ho già osservato per il tipo 6″-2.

8. Pur tendenzialmente esaustiva, la classificazione sopra esposta degli endecasillabi della *Commedia* non pretende certo di avere risolto né affrontato tutti i problemi che singoli versi possano ancora presentare. Essa tuttavia rende a mio parere sufficientemente chiaro che l’endecasillabo della *Commedia* è ancora fondamentalmente confrontabile con il *décasyllabe* provenzale, cui storicamente si lega, e si descrive convenientemente con un modello normativo bipartito, nel quale cioè la cesura è obbligatoria e, se pur gerarchicamente inferiore, non differisce in modo sostanziale dalla fine di

verso. La realizzazione linguistica, come già avveniva nei poeti provenzali, dà luogo ad un tipo di verso che si può dire meglio ‘bipolare’, nel quale cioè i diversi modelli bipartiti disponibili, o meglio i diversi tipi del modello normativo generale, si incrociano in vario modo, anche al di là di quanto sopra esemplificato, moltiplicando le letture possibili (i tipi di esecuzione) per quanto riguarda la parte centrale del verso. Per ragioni linguistiche, cioè per il diverso tipo prosodico dell’italiano rispetto alle lingue galloromanze, e anche certamente per sperimentazioni linguistiche indipendenti, l’endecasillabo di Dante, e prima di lui quello duecentesco, presentano anche, in misura però nettamente minoritaria, forme estranee al modello originario. L’ultima ipotesi, che non intendo qui verificare, è che l’allontanamento storico dalla matrice (non solo tecnica, ma culturale) galloromanza, la fusione delle forme estranee con quelle ‘regolari’ e la marcata ambiguità, rispetto al modello normativo, delle realizzazioni linguistiche, insomma il prevalere della libertà sintattica sul modello normativo bipartito all’interno del verso, portino alla fine alla costituzione di un nuovo modello di endecasillabo senza cesura obbligatoria e ‘modulato’ a tutti i livelli come un verso unitario.

POSTILLA 2014

Sulla cesura epica nella poesia italiana del Duecento (siciliana e toscana), di cui al § 4.1, incide in modo determinante il metodo editoriale; non a caso fino a tempi recenti l’unica edizione ad ammetterla era quella citata di Monte Andrea curata da Minetti (1979), ed è sulla base di questa che, all’epoca di questo saggio, la ho chiamata in causa per l’endecasillabo italiano, con un poco di

leggerezza, pur rilevandone l'assoluta rarità già nella metrica dei trovatori. Il modello bipartito, nel quale si giustifica la cesura epica, presentato nel § 5 (con un formalismo del quale non vedo più l'utilità) vale per il *décasyllabe*, ed è qui applicato ad un esperimento di descrizione dell'endecasillabo; come ho chiarito successivamente, prima di tutto a me stesso (sviluppando meglio quanto è contenuto nel § 5.1), all'endecasillabo è realmente applicabile in quanto spiega l'origine e le caratteristiche dell'accento obbligatorio sulla quarta o sulla sesta sillaba (su quest'ultima come è meglio spiegato nel capitolo 5; sull'accento obbligatorio cfr. il capitolo 9).
Successivamente, Di Girolamo e Fratta (1999) hanno invece sostenuto la legittimità della cesura epica nella metrica dei Siciliani, facendo leva principalmente (ma non solo) sul caso delle rime interne esposto qui nel capitolo 5, § 6 (lo stesso contributo, su cui cfr. anche Billy 2009, pp. 397-400, mette opportunamente a fuoco la storia del problema nella tradizione filologica italiana). Ne deriva che la nuova edizione dei poeti siciliani (Di Girolamo 2008) e siculo-toscani (Coluccia 2008) ammette numerose cesure epiche (non così l'edizione di Giacomo da Lentini di Antonelli 2008). Ne ho trattato in Beltrami (2010), pp. 440-444, e in Beltrami (2011), § 60.2 (e cfr. anche il § 122), osservando che questa scelta non è sostenuta né dalle caratteristiche del *décasyllabe* provenzale (in cui la cesura epica è eccezionale, se non sporadica), né dai rapporti che l'endecasillabo ha con esso (che ho determinato meglio nel saggio ristampato al capitolo 5); e che perciò eventuali cesure epiche nella poesia italiana antica si dovrebbero ammettere soltanto in casi veramente irriducibili, e sempre manifestando un dubbio sul testo tramandato. È probabile comunque che su questo tema la discussione sia destinata a continuare.

---

[1] Mi servo, per indicare versi ed emistichi, della notazione 'francese': con 10 intendo 'endecasillabo tronco' come '*décasyllabe* maschile' (il numero indica le sillabe in senso metrico e, in altro contesto, le 'posizioni'), con 10′ 'endecasillabo piano' come '*décasyllabe* femminile', ecc. Nella divisione in emistichi utilizzo il segno – (per esempio: 4′-5′ «mosse di prima quelle cose belle») per indicare la mancanza di sinalefe tra i due emistichi (la dialefe se si incontrano due vocali); il segno + (per esempio: 4′+6′ «guardai in alto e vidi le sue spalle») per indicare la

sinalefe; nessun segno (per esempio: 4′5′, 46′) quando non intendo fare riferimento alla presenza o meno della sinalefe tra i due emistichi. È implicito, ma giova notare che il numero indica l'ultima tonica dell'emistichio o del verso; l'atona successiva, se c'è, conti o non conti nella misura, è indicata dal segno ′, due atone dal segno ″: ma nella discussione neutralizzo sempre, non usando alcun segno, la fine del secondo emistichio (quindi per esempio i due casi citati sopra vengono normalmente citati 4′-5, 4′+6) perché la cadenza finale del verso non è rilevante nel contesto specifico dei problemi qui esaminati. Le citazioni da altri studi, infine, sono fatte mantenendo la notazione scelta dai rispettivi autori.

[2] Vedi per esempio le osservazioni di Di Girolamo (1974) a Bertinetto (1973). La descrizione dell'endecasillabo in termini di schemi accentuativi è la più comune; molto apprezzabile fra tutte le applicazioni, per l'endecasillabo di Dante, quella di Baldelli (1970). Si basa sugli schemi accentuativi, in un'ottica tuttavia non tradizionale, la proposta teorica di Sansone (1967). Ricostruisce in altra forma schemi accentuativi, all'interno di una teoria 'generativista' della 'posizione' e dell'*ictus* (ma con proprie formulazioni), Di Girolamo (1976): v. p. 37 e tutto il paragrafo 5 del capitolo I; cfr. Beltrami (1981), capitolo 6. Molto più generale (troppo per individuare testi concreti) l'approccio all'endecasillabo di Halle e Keyser (1980); cfr. Halle e Keyser (1966), prima proposta di 'metrica generativa'.

[3] Vedi soprattutto la bella voce *Cesura* per l'*Enciclopedia Dantesca* di Beccaria (1970b), che fa parte di un ampio discorso poi sviluppato in Beccaria (1975). Beccaria si pone da un punto di vista diverso da quello che intendo qui sperimentare: «In Dante anzitutto non c'è alcuna obbligatorietà di cesura: il suo verso pare piuttosto organismo fortemente unitario, che non risulta dalla somma di due unità appartenenti a versi differenti (Pernicone); la cesura non è mai così forte da spezzare la salda unità ritmica del verso [...]. Si pensi per contrapposto alla cesura del verso epico francese, che taglia nettamente in due emistichi il verso; l'endecasillabo italiano comporta piuttosto, sin dalle origini, la fusione dei due emistichi. Manca assolutamente nell'italiano la forte pausa dopo la 4ª sillaba, caratteristica del décasyllabe francese [...]. Non c'è alcun carattere dicotomico nel verso italiano delle origini: lo esclude la sua sempre maggiore complessità di sintassi». Vedi anche Pernicone (1948), p. 247.

[4] Beltrami (1980); cfr. in contrario Di Girolamo (1976), in particolare il capitolo IV (con bibliografia); cfr. anche Sesini (1939).

[5] Cfr. per il problema soprattutto Pazzaglia (1967), pp. 68-75 e 90 (con bibliografia); e la posizione 'moderata' di Baldelli (1970), pp. 673-674: «Appare invece probabile, poiché altri aspetti della prosodia, quali la struttura della canzone, sono minuziosamente esaminati, che il sistema accentuativo fosse sentito da Dante e dai suoi contemporanei come non rigorosamente fissato; senza per questo giungere ad accettare la posizione piuttosto negativa del Sesini. Del resto, il fatto che Dante in alcuni versi adotti un sistema di accenti lontano dai tre tipi più frequenti, fa ritenere che la canonizzazione di quei tre tipi appunto sia petrarchesca e postpetrarchesca; anche se poi in realtà l'endecasillabo dantesco appare su quei tre tipi fondamentali saldamente incardinato».

[6] Cfr. Beccaria (1970a), vedi qui la nota 3; Baldelli (1970), p. 675: «Per quello che è della cesura, moltissimi sono gli endecasillabi danteschi scarsamente tagliati; ma in molti altri la cesura è fortissima, fino a coincidere con una pausa sintattica [...]. Comunque, anche nel caso della cesura, come della dieresi e della dialefe, bisognerà badare al contesto ritmico e generale [...]».

[7] Nella terminologia di Halle e Keyser (1966), e più particolarmente nell'adattamento alle condizioni italiane operato da Di Girolamo (1976), con bibliografia, ciò significa definire 'marcata' la decima posizione ed escludere altri tratti obbligatori. Per converso modelli più elaborati di successione di *ictus* sembrano, come gli schemi canonici, in eccesso rispetto alla base normativa dell'endecasillabo fino a Dante.

[8] Vedi per esempio Jakobson (1960), p. 200 della traduzione italiana. A questa distinzione si collega quella tra metro e ritmo, non sempre intesa nello stesso senso: vedi Fubini (1962), pp. 13-86, l'introduzione di Mario Pazzaglia a Cremante e Pazzaglia (1972), il primo capitolo di Pazzaglia (1974); inoltre Di Girolamo (1976), p. 99 e *passim*.

[9] Per il quale vedi principalmente Lote (1940) e (1949) e Burger (1957); Dragonetti (1960), cap. VI; inoltre Di Girolamo (1979).

[10] Specificamente Serretta (1938), su cui cfr. Casella (1939), Tallgren (1939), Margueron (1951), Menichetti (1971), tutti o contrari o fortemente limitativi, e invece l'opinione favorevole (ma senza prove) di Burger (1957), p. 27: «Depuis le beau livre de Mlle Serretta [...] on ne peut plus douter qu'il a existé en italien un *endecasillabo* semblable au vers épique français (4′+6′ et 6′+4′), au moins durant tout le *duecento*»; a fianco della quale si può citare un'osservazione di Monaci (1875), p.

239: «Versi come i seguenti: *Non è valenza fare male a sofrente* (VII 4) [dell'edizione recensita], *che tornano di loro discanoscenza* (VII 11), *Dunque saria più giente la gioia mia* (VII 29), *Quando con voi a solo mi sto avenente* (XXIII 47), *Ogn'altra gioia mi pare che sia neiente* (XXIII 48) ecc., nei quali cioè una sillaba atona soprannumeraria tien dietro alla sesta sillaba accentata, non possono dirsi sbagliati come non lo sono i decasillabi provenzali che ci presentano lo stesso fatto»; e ancora un accenno di Guarnerio (1893), pp. 90-91.

[11] Per quanto riguarda il materiale ricavabile da Giacomo da Lentini, Antonelli (1979), p. 377, nota inoltre «che l'ipotesi, praticata con particolare rigore da G. Contini, di cesure tronche e sineretiche anche in presenza di rime interne (e rottura peraltro della 'simmetria' con le rime 'esterne'), spiega soddisfacentemente, e senza necessità di particolari asprezze, la quasi totalità del materiale» (Antonelli allude alla pratica editoriale dei *Poeti del Duecento*). Il problema del reale valore prosodico delle vocali in soprannumero in fine d'emistichio dopo liquida o nasale trascende questa ricerca (nella quale collego l'endecasillabo al *décasyllabe* a prescindere dall'eventuale fioritura di cesure epiche che si avrebbe ammettendo il valore prosodico di queste vocali). È doveroso notare tuttavia che in questo caso (come spesso succede in metrica e non solo in metrica) l'operazione dell'editore si fonda almeno in parte su presupposti metodologici, rispetto ai quali il testo manoscritto non ha valore dirimente: una certa idea della prosodia antica e della pratica scrittoria porta l'editore a espungere o a dichiarare puri fatti grafici tali vocali, un'idea diversa della pratica scrittoria può condurre al mantenimento di tali vocali e a un'idea conseguentemente diversa della prosodia antica. Si può ancora osservare che nel caso delle rime interne il risultato è comunque imbarazzante: o una fioritura di rime imperfette, che possono lasciare qualche insoddisfazione, o un'alterazione della prosodia accettata del verso antico (tanto più se poi l'ammissione delle vocali fuori misura in rima interna si porta dietro quella delle vocali comunque in fine d'emistichio, e poi quella delle vocali non in fine d'emistichio, che pure si trovano). Quanto poi alle cesure sineretiche (per esempio in Guittone, *Ora parrà s'eo saverò cantare*, *PD*, I, p. 214, vv. 37-38: «Ma non viver credria / senza falsia – fell'om […]»), da un lato mi pare accettabile (ma ancora da discutere) che per esempio *-ia* bisillabico rimi con *ia* monosillabico, visto che concordano i suoni e la posizione dell'accento, e poiché la seconda sillaba nel primo caso è 'fuori misura' (meglio ancora, e qui soccorre la descrizione 'generativistica': poiché in entrambi i casi *-ia* realizza una sola posizione); dall'altro mi pare necessario domandarsi se tali nessi di vocali in fine di verso siano davvero

da considerarsi bisillabici a tutti gli effetti. [Ma cfr. qui il capitolo 5, § 6 (e la postilla allo stesso capitolo), e il capitolo 7, pp. 274-275].

[12] Non solo francese, ma anche provenzale, se si considerano i *décasyllabes* del *Boecis*.

[13] Sull'evoluzione del *décasyllabe* galloromanzo vedi in sunto anche Burger (1957), pp. 24-25: «En résumé, le décasyllabe de beaucoup le plus fréquent est césuré après la quatrième syllabe accentuée. Dans la poésie épique, il a la forme 4+6/4′+6. A partir du XII^e^ siècle, apparaît la forme 6+4/6′+4 avec quelques exemples de la forme 6′+3. Le décasyllabe césuré après la sixième syllabe accentuée n'est pas très répandu et ne se mêle pas au décasyllabe ordinaire césuré après la quatrième accentuée. Le décasyllabe, dans la poésie lyrique, est de forme 4+6. A partir du milieu du XII^e^ siècle, apparaît en Provence le décasyllabe de forme 3′+6 qui devient par la suite fréquent dans toute la France. Outre ces deux types principaux, le décasyllabe lyrique apparait parfois sous les formes 4′+5 et 6+4 qui sont rares, mais bien attestées. Enfin, on trouve exceptionnellement les formes 4′+6, 6′+4, 5+5 et 5′+4». Vedi anche Dragonetti (1960), particolarmente p. 499 (schema riassuntivo).

[14] Fino ai poeti della prima metà del Duecento all'incirca. I testi sono citati provvisoriamente dallo stesso Riquer, che a sua volta utilizza, talvolta con qualche ritocco, le edizioni più accreditate alla data del suo lavoro.

[15] [Ma falsamente attribuita, in realtà di una trovatrice anonima: cfr. Asperti (1990), pp. 118-119].

[16] [Ma «e·us cuig perdre e mi non puosc aver» in Squillacioti (1999), con cesura lirica e dialefe in cesura, e cfr. la nota al v.].

[17] [Ma «c'aissi com mais prez'om laida pentura» in Squillacioti (1999), con regolare cesura maschile *a minore*. Cfr. la nota al v. per i diversi assetti di questo verso nella tradizione; la lezione proposta da Perugi (1978), I, p. 157: «c'aissi cum preza hom laida peintura» dà una cesura italiana interpretabile anche come una cesura maschile *a maiore*].

[18] Di regola, come è noto (secondo la tardiva codificazione delle *Leys d'Amors*), l'elisione in provenzale è obbligatoria tra due atone, massime se uguali [ma di fatto non in cesura lirica, dove è assolutamente normale la dialefe]. Nella realtà la situazione è più complessa: vedi in sintesi Di Girolamo (1979), soprattutto pp. 12-

13, e per una approfonditissima discussione degli incontri vocalici in provenzale i *Prolegomeni* (vol. I) all'edizione di Arnaut Daniel di Maurizio Perugi (Perugi 1978).

[19] I testi di Giacomo da Lentini sono citati dall'edizione di Antonelli (1979); i testi degli altri poeti italiani da Contini (1960).

[20] Come noto più oltre al paragrafo 5.2, la cesura, se è nel *modello*, non è un fatto sintattico, come non lo è la fine di verso. Tuttavia, poiché ciò che effettivamente producono gli autori e viene letto (o ascoltato), approvato e rifatto è un insieme di *realizzazioni*, cioè non di modelli astratti ma di strutture metrico-sintattiche, l'assetto sintattico dei versi effettivamente prodotti ha, a ritroso, il suo effetto sull'evoluzione dei modelli. Resta ancora delicato, e forse non definibile in termini perentori, il rapporto tra metro (modello metrico) e sintassi *dal punto di vista della descrizione* (fin dove si può individuare una cesura *contro* la sintassi?). Con i paragrafi 5-5.2.2 e con la sperimentazione pratica dei paragrafi 6 e 7 propongo soluzioni provvisorie e parziali, da sottoporre a verifica e a discussione.

[21] [O meglio, questa sostituibilità è tale al livello dell'interpretazione sintattica del verso, perché dal punto di vista metrico il *décasyllabe* provenzale è *a minore*: v. qui nel seguito, e il capitolo 5, §§ 7 e 8].

[22] [*Chanson de Roland*, v. 115 dell'ed. Segre (1971), che legge «Un faldestoed i [ou]t, fait tut d'or mer»].

[23] [Ma falsamente attribuita: di anonimo e databile intorno al 1260 secondo Asperti (1998)].

[24] [Ma falsamente attribuita, cfr. nota 15].

[25] La *Commedia* è citata dall'edizione Petrocchi (1966-1967).

[26] Sempre che non si debba leggere *reprensione* (con rima interna perfetta) come nell'edizione di Egidi (1940).

[27] In Beltrami (1981), pp. 147-163, p. 157.

[28] La 'duplicità' del *décasyllabe* (con la conseguente 'bipolarità' dell'endecasillabo), se è, come pare (Avalle 1963) un fatto primario nella struttura di quel verso, e non il risultato di un'evoluzione tipicamente francese a partire da un verso latino di struttura unitaria (D'Ovidio 1898, pp. 207-212), si può spiegare con le caratteristiche del sillabismo francese, come sono definite da Cornulier

(1982a) [cfr. qui il capitolo 4]. La percepibilità dell'isosillabismo in francese, secondo Cornulier, non supera infatti le otto sillabe (da cui lo sviluppo esuberante dell'*octosyllabe* galloromanzo, il verso unitario di maggiore ampiezza possibile in tale ipotesi); al di sopra di tale misura non si danno che versi composti. In italiano una possibilità di riscontro è data dal fatto che fino al settenario compreso (sei sillabe contate al modo francese) la distribuzione degli accenti è sempre stata, fino ad oggi, totalmente libera, mentre nei versi più lunghi si sono codificate distribuzioni di accenti la cui funzione può essere quella di rendere percepibile l'isosillabismo.

[29] Cfr. il capitolo 2, § 3.

[30] Nell'edizione Petrocchi *patrïa* (che non cambia nulla per quanto riguarda la cesura lirica). Anche per questi nessi sineretici atoni (come per quelli tonici) seguiti da vocale mi pare preferibile mantenere la sineresi e considerarli in dialefe con la vocale che segue.

[31] È da notare ancora che gli incroci, nella realizzazione linguistica, tra i tipi di versi esaminati vanno, com'è lecito attendersi, molto al di là di quanto si è potuto esemplificare; per esempio 4′-5/6-4: «che tu mi meni là dov'or dicesti» (*Inf*. I 133), 4-6/6′+4: «Ma tu perché ritorni a tanta noia?» (*Inf*. I 76), ecc.

[32] Nell'edizione Petrocchi *avëa*.

[33] [Cfr. però il capitolo 8, pp. 296-297, e il capitolo 9, p. 309].

[34] *percosselo* con *lo* enclitico vale come un proparossitono; e *lo* enclitico si trova del resto apocopato frequentemente.

[35] In realtà meglio 4-6 (con *non* in fine di emistichio) o anche 5-5.

[36] Può rientrare anche tra i casi considerati in 7.3.

[37] Anche 3′-6 con *accidia* trisillabico e dialefe dopo la cesura lirica.

[38] Anche 4-6, con la preposizione articolata finale di emistichio

[39] Anche 4-6, come il precedente.

Capitolo quarto

Metrica italiana e metrica romanza: considerazioni sulla *Théorie du vers* di Benoît de Cornulier

A partire dal libro gustosissimo e ricco di importanti spunti dal titolo "Théorie du vers" di Benoît de Cornulier, il capitolo - lasciando da parte gli aspetti più legati a temi cari ai francesisti - affronta la questione della teoria metrica generale. Inoltre, sempre considerando alcuni punti di vista proposti dal testo francese, vengono proposte alcune riflessioni in merito alla metrica romanza italiana e antica.

Raramente un libro di metrica riesce ad essere così gustoso a leggersi (provare per credere) e al tempo stesso così importante e così ricco di spunti per la riflessione e la discussione come questa *Théorie du vers* di Benoît de Cornulier (1982a): gustoso, dico, per le doti di brillante polemista che l'autore mostra, e che dovranno necessariamente essere trascurate in una recensione scientifica; mentre degli spunti di discussione dovrò lasciar cadere, per ragioni di competenza e di sede, quelli che riguardano più da vicino i francesisti, e in particolare gli studiosi di Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, per concentrare l'attenzione piuttosto sulla teoria metrica

generale e su alcune riflessioni che mi vengono suggerite riguardo alla metrica romanza e italiana antica.

1. La «Théorie du vers» di Benoît de Cornulier

Una serie di esperimenti sulla percezione dell'isosillabismo 'puro' (non associato con serie accentuative riconoscibili) da parte di francesi colti e coltissimi dimostra, secondo C., che tale percezione, in francese, è rigorosamente limitata alle serie di non più di otto sillabe (comprese; e, si intende, contate 'alla francese': 'all'italiana' sarebbero nove). Questo limite, alla cui definizione è indifferente la presenza o meno della rima, è confermato d'altronde dalla storia della versificazione francese: versi fino a otto sillabe senza cesura, versi oltre le otto sillabe chiaramente bipartiti.

Il limite descritto «caractérise directement la capacité de différenciation perceptive du nombre» (p. 34); ma più importante è per C. che l'identità del numero delle sillabe è l'unico oggetto della percezione linguistica che fonda i rapporti metrici. C. è categorico nell'escludere qualunque rapporto metrico che non sia l'uguaglianza; con questa premessa si occupa esclusivamente della metrica 'classica', e considera 'prosa' il verso libero. L'identità contestuale che fonda la nozione di verso riguarda per C. il numero delle sillabe in tutte le 'metriche fonologiche' (la discussione è alle pp. 58-67); un verso rimane comunque percepibile come corretto o come errato (almeno nella metrica romanza, sulla quale mi è più facile giudicare la validità dell'affermazione) in

qualunque modo se ne vogliano rendere o stravolgere le durate nell'esecuzione.

Segue da questo una teoria della cesura non come oggetto metrico, ma come concetto negativo derivante dall'esistenza nei versi superiori alle otto sillabe di due unità metriche di non più di otto sillabe. L'unica cesura 'metrica' è quella fissa ('cesura fissa' è dunque un'espressione ridondante), mentre la nozione di 'cesura mobile' si colloca sul piano delle strutture 'ritmiche' e non 'metriche', le quali, a prescindere dalla loro importanza, appartengono a ciò che il verso ha in comune con la prosa e non fondano in alcun modo la 'metricità' del testo.

Coerentemente, i rari casi in cui la nozione di 'cesura mobile' può avere dalla sua qualche apparenza di ragione, per esempio l'alternanza in un testo di *décasyllabes* 4-6 con *décasyllabes* 6-4, vanno interpretati come permutazioni delle misure che compongono il verso (o casi di 'indifferenza' dell'ordine delle misure nel verso). È diverso invece il problema dell'equivalenza tra misure che sono diverse secondo il principio fin qui esposto, in particolare quella tra 6-6 e 4-4-4 rilevabile nella storia dell'alessandrino nel XIX secolo. Si tratta, secondo C., di un fenomeno essenzialmente culturale, per il quale una possibilità all'origine non metrica, ma ritmica, di rendere un alessandrino 6-6 leggibile anche come 4-4-4 (ma solo la misura 6-6 era all'origine percepibile come metrica), è poi divenuta pertinente in senso metrico (possibilità di usare 4-4-4 senz'altro insieme con versi 6-6: pp.

98-110, e anche 204-209). Funziona anche da controprova il fatto che, in modo assoluto presso poeti come Hugo e Baudelaire, poco meno presso altri poeti successivi, la cesura alla sesta sillaba ('cesura 6') rifiuti di essere *enjambée* da una sillaba 'femminile' (tipo: *Oxford est une vi-lle qui me consola*, Verlaine), mentre la cesura 4 e la cesura 8 non sembrano presentare la stessa esclusione in un grado paragonabile. Ma per lo statuto fonetico delle sillabe 'femminili' in francese, secondo C., è naturale la possibilità di misurare 4-4-4 *Plus que les peu-ples, plus que l'as-tre, plus que l'île* (Hugo), mentre chiede una spiegazione metrica la difficoltà storicamente certa di misurare 6-6 un verso come quello citato di Verlaine. Il divieto che colpisce la cesura 6 rimanda, secondo C., al fatto che i due esasillabi dell'alessandrino sono come due versi: la cesura 6 è una cesura 'di composizione' o 'sintetica'. La cesura 4 e la cesura 8 invece sono secondarie, o 'analitiche', hanno cioè uno statuto diverso.

Il problema del trattamento delle sillabe 'femminili' è centrale in una descrizione della metrica francese post-medievale. Nella seconda parte del suo libro, C. elabora una teoria descrittiva del verso francese, detta *métricométrique*, che si fonda essenzialmente sull'esame della distribuzione delle sillabe 'femminili', dei clitici e delle preposizioni atone nel verso. Questa teoria, semplice e potente, è pensata per la descrizione di un *corpus* scritto, che è, per C., il vero oggetto sia della lettura corrente sia dell'analisi di testi poetici francesi classici e moderni.

C. parte da una distinzione di principio tra ‘*e* muta maschile’ ed ‘*e* muta femminile’: è ‘femminile’ quella ‘*e* muta’ che non sia seguita da alcuna vocale piena entro l’unità minima (morfema, parola o sintagma) che comprenda la ‘*e* muta’ stessa e almeno una vocale piena. Quindi C. definisce cinque proprietà attribuibili alle sillabe di un verso: alla n-esima sillaba di un verso si attribuisce la proprietà F se la vocale è una ‘*e* muta femminile’ (F_4 vuol dire che questa proprietà è attribuibile alla quarta sillaba); la proprietà M se questa sillaba e la successiva appartengono alla stessa parola, con esclusione dell’eventuale ‘*e* muta femminile’ finale (nei termini di C., se appartengono alla ‘parte maschile’ della parola); la proprietà E se questa sillaba è l’ultima di una parola cui sia legata un’enclitica (non ‘femminile’); la proprietà C se questa sillaba appartiene a una proclitica seguita dalla parola a cui si appoggia; la proprietà P se questa sillaba appartiene a una preposizione monosillabica seguita dal suo complemento (preposizioni e clitici sono definiti per enumerazione; di ‘parola’ si dà una definizione grafica).

C. verifica sulla totalità degli alessandrini di Mallarmé, Rimbaud e Verlaine come appaiono nelle edizioni della Pléiade (esaustivamente, cioè per ogni sillaba/limite sillabico, su una campionatura; con riguardo ad alcune posizioni significative in tutto il *corpus*) la predicabilità o meno delle proprietà F, M, E, C e P in relazione alle diverse sillabe di ogni verso. Più precisamente, C. utilizza scarti percentuali molto rilevanti della frequenza con cui sia attribuibile una delle cinque proprietà (e tra queste la F pare la più significativa) a

una posizione n rispetto ad altre posizioni per affermare, in una serie di versi, l'esistenza o la possibilità di una cesura n-esima. Individua così nel suo *corpus*: (*a*) un 'sistema 1' 6-6 (bassissima percentuale di versi in cui sia attribuibile alla sesta sillaba una delle cinque proprietà; vale lo stesso per F_7); (*b*) un 'sistema 2' 4-4-4 (in versi F_6 è rarissimo che si diano anche F_4 e F_8); (*c*) un 'sistema 3' 8-4 (mai né in Mallarmé né in Rimbaud al di fuori dei *Derniers vers* = *Vers nouveaux et chansons* dell'edizione usata si trovano insieme F_6 e F_8, sebbene la successione di due sillabe 'femminili' separate da una 'maschile' in francese sia banale); (*d*) un sistema 4' 4-8 (che dà ragione dell'ultima parte della produzione di Verlaine).

L'applicazione del metodo consente a C. di scoprire in una larga parte dell'opera di Verlaine e Rimbaud regolarità metriche la cui importanza si impone contro le analisi, per lo più solo apparentemente metriche, che smarriscono, nell'opera di questi poeti, la nozione stessa di alessandrino. Come può giustamente notare C. nelle sue conclusioni, non è vero che i versi di Rimbaud, Mallarmé, e soprattutto di Verlaine siano semplicemente delle serie di 12 sillabe libere da ogni costrizione esprimibile in termini di numero sillabico esatto; essi sono descrivibili in termini di cesure propriamente dette, cioè fisse nell'ambito di sistemi esattamente determinabili: 6-6 o 4-4-4 per Mallarmé, gli stessi e in più 8-4 per Rimbaud, gli stessi tre e in più 4-8 per Verlaine. In questa analisi la 'legge delle otto sillabe' si rivela

pertinente e non viene smentita; così si rivela pertinente la distinzione tra '*e* muta maschile' ed '*e* muta femminile'.

Resta un ultimo punto sul quale riflettere: è rimasto implicito, ma ugualmente chiaro, e C. vi dedica infine una discussione alle pp. 279 ss., il fatto che l'accento, nel verso francese, non è pertinente: l'identità del numero delle sillabe definisce esaustivamente tutto quanto sia 'metrico' nella versificazione francese.

2. Aspetti sintagmatici e aspetti paradigmatici nella nozione di verso

La teoria metrica di C. è rigorosamente sintagmatica e 'immanente'. Dato per scontato che ci stiamo occupando di metriche sillabiche, ciò comporta che, dal punto di vista dell'autore, il primo verso di un testo è un *progetto* di verso, che diventa verso soltanto quando viene prodotto il secondo; dal punto di vista del destinatario, il primo verso di un testo è un'*ipotesi* di verso, che diventa verso quando viene percepito il secondo. Inoltre l'autore si serve, per scrivere versi, esclusivamente della nozione di isosillabismo, mentre il destinatario possiede esclusivamente la percezione dell'isosillabismo. Si esclude una più ampia nozione di 'equivalenza' intesa come 'commisurabilità', per la quale un verso si definisca come 'equivalente' ad un altro in quanto 'verso', e quindi 'commisurabile' con quell'altro (con gli altri), ma non necessariamente uguale; ma soprattutto si nega la pertinenza di uno schema astratto che dia conto della

percezione di tutti i possibili versi che possono essere sentiti come uguali quando vengano prodotti o percepiti.

Il rigore sintagmatico della teoria di C. si attenua però in alcuni punti. Prima di tutto, quando viene descritto un momento della storia dell'alessandrino, nell'Ottocento, in cui la misura 4-4-4 viene sentita come uguale a 6-6. Questa uguaglianza per lo stesso C. non è più sintagmatica, è culturale; è consentita da un certo tipo di assestamento della percezione del verso, e delle regole della sua produzione, in un periodo e in un ambiente determinati. È quindi un'uguaglianza paradigmatica, che presuppone un modello astratto ma reale, per il quale due versi possono essere considerati due realizzazioni dello stesso verso. Un altro caso di equivalenza paradigmatica si ha quando si dichiari riconoscibile come verso un frammento di prosa (p. 42); non diversamente (ma questo caso sembra piuttosto esorcizzato come eccezionale o, quanto agli esempi presi da La Fontaine, come non propriamente metrico), quando compaia un unico verso di un certo tipo in una serie di versi con i quali esso non abbia rapporti di uguaglianza.

Ma il punto centrale è toccato dallo stesso C. alle pp. 142-143, dove scrive: «Un lecteur familier de la poésie métrique lisant des vers de 8 syllabes (ou moins) ne se contente pas de sentir l'égalité mutuelle des vers: inconsciemment il la cherche, comme en témoigne le fait qu'il interprète automatiquement comme mono ou dissyllabique un mot comme *lion* selon que la mesure requiert 1 ou 2 syllabes...».

Nella metrica romanza in genere il sillabismo è fluido, sia pure entro certi limiti, nel trattamento degli incontri vocalici all'interno di parola e nei nessi tra una parola e l'altra; per ogni caso si può indicare una tendenza prevalente (dittongo, dittongo dieretico, iato, iato sineretico, dialefe o sinalefe), ma il trattamento opposto non può mai essere escluso; e questa fluidità è indipendente dalla prosodia 'media' della lingua. Non solo: esiste un'ulteriore fluidità che si manifesta nei versi che presentano più incontri vocalici, e che ammettono più di una soluzione (per es. il primo in dialefe, il secondo in sinalefe, o viceversa). Se ne deduce che il sillabismo in quanto pertinente per la metrica non esiste senza che vengano compiute le operazioni (anche simultanee) che riguardano gli incontri vocalici.

Allora lo schema astratto non è più un modo comodo ma superfluo di descrivere un verso dato, ma serve a dare ragione del fatto che la fluidità degli incontri vocalici viene risolta, in modo semplice o complesso, in una formula sillabica invece che in un'altra; serve cioè a dare conto di un'intuizione propriamente metrica comune all'autore e al destinatario: descrive la competenza metrica dei soggetti della poesia. Questa competenza si forma per estrapolazione da una serie di contesti appresi, e il contesto, nella pratica della scrittura e della lettura, ne è la chiave di applicazione più importante; e mi pare che la forma mentale della competenza metrica consista principalmente in una sovrapposizione di contesti appresi la cui *reductio ad unum* è data dallo schema. Ma essendo questa una competenza di secondo grado, rispetto a

quella linguistica, l'attività 'metametrica' degli utenti di poesia è certamente molto più rilevante dell'attività metalinguistica degli utenti di lingua, e l'uso cosciente dello schema astratto, interiorizzato quanto si vuole, nella pratica della poesia non può affatto essere escluso. In questo preciso senso (p. 130 nota 1), il conto delle sillabe è «largement mental ("abstrait", comme aimeraient dire certains…)», e «dans une certaine mesure, la ou les interprétations syllabiques de la chaîne phonétique sont des virtualités auxquelles les instruments sont forcément sourds». Semmai è da integrare, a p. 131, che ogni testo versificato, anche nel caso di «chansons, comptines ou vers destinés à la récitation», ha un lato per il quale si può considerare come 'testo', indipendentemente dalla sua destinazione, ed è precisamente di questo che la metrica si occupa. L'esempio più illustre è dato dalle canzoni dei trovatori provenzali e dei loro seguaci in varie lingue, le quali sono certamente testi per musica, ma sono fondate, come testi, su rapporti metrici rigorosi.

L'oltranza sintagmatica di C. si riflette poi sulla delimitazione del campo di applicazione della metrica: una versificazione che non funzioni secondo rapporti di uguaglianza contestuale è 'prosa', sia pure una prosa nella quale abbiano particolare o fondamentale rilievo delle strutture ritmiche che, in quanto tali, per C. non sono metriche. Taccio della versificazione anisosillabica medievale, che può trovare posto nella teoria di C., ma credo che il problema del verso libero debba essere nuovamente discusso.

La prima cosa che colpisce, quanto al verso libero, è l'opposizione di fondo tra l'intuizione secondo la quale esso *non* è prosa da un lato (*indici* di questa intuizione, per esempio: i versi liberi si presentano con una disposizione grafica diversa da quella della prosa; i testi in versi liberi si pubblicano come 'poesie'; di un poeta in versi liberi non si può dire che sia un prosatore, ecc.), e dall'altro l'incapacità e/o il rifiuto della teoria metrica (che oscilla tra i due poli) di dare conto di questa intuizione. Su un punto però C. ha ragione (p. 38 nota 1): se per esprimere il fatto che il verso libero è sentito come un verso tanto quanto quello 'classico' si attenuano semplicemente le norme metriche al punto giusto, il meccanismo descrittivo perde la sua presa sul verso 'classico', mentre il verso libero rimane «insaisissable».

Si può osservare che la 'metricità' si colloca a un livello più profondo delle norme metriche; essa è il rovescio concettuale dell'intuizione culturale, che ha radici antichissime nella nostra cultura, dell'opposizione tra verso e prosa. Esiste dunque una metricità profonda del verso libero, che è la stessa del verso 'classico', e lo oppone alla prosa. Essa si specifica, sempre in modo del tutto generale, in un principio di 'commisurabilità', per cui segmenti della catena parlata sono dichiarati confrontabili tra loro e messi in relazione, 'chiudendo' il discorso su se stesso, secondo regole non-semantiche e non-frastiche. Il sillabismo in genere è la possibilità sfruttata nelle metriche più vicine a noi: greca, latina, romanza, germanica (tutte sillabiche, ma in modi diversi tra loro). L'isosillabismo è un caso particolare

all’interno di questo tipo, e corrisponde ad una metrica nella quale è in primo piano l’aspetto sintagmatico. Il verso libero moderno si fonda invece su una metrica prevalentemente paradigmatica. Ciò avviene prima di tutto nel senso che sono operanti entro il verso libero le possibilità metriche della tradizione isosillabica, più o meno riconoscibili e ricostruibili: paradigmi di verso rispetto ai quali il verso libero si definisce per somiglianza e per differenza, in una dialettica complessa. In un altro senso, le serie sillabiche del verso libero si costituiscono esse stesse in paradigmi; il testo rimanda ad un progetto mensurale altro da sé che l’autore costruisce e che il lettore è invitato a riconoscere, superando il livello sintagmatico, nel quale la diversità predomina sull’uguaglianza e, talvolta, sulla somiglianza. In ogni caso (e qui credo di riavvicinarmi a C.), il verso libero moderno è un’operazione culturale, che presuppone di fatto la tradizione della poesia isosillabica; i rapporti di differenza del testo in versi liberi presuppongono dei rapporti di uguaglianza, la ‘tensione verso la prosa’ presuppone le regole della poesia. All’estremo limite, forse, anche la prosa presentata come poesia (la ‘poesia in prosa’) resta nell’al di qua della poesia postulando una metricità interamente in assenza. Ma la validità di queste indicazioni dipende, è ovvio, dalla possibilità di tradurle in un discorso concreto sui testi[1].

3. La ‘legge delle otto sillabe’

Molto più degli aspetti sopra discussi, colpirà forse, del libro di C., l’enunciazione della ‘legge delle otto sillabe’, secondo la

quale la percezione dell'isosillabismo allo stato puro (cioè senza il concorso di indici della misura sillabica: accenti, cesure o altro) in francese sarebbe limitata a otto sillabe al massimo (nove se contate 'all'italiana').

Qual è la ragione per cui, in francese, la 'legge delle otto sillabe' si può ritenere dimostrata? Gli esperimenti allegati da C. colpiscono per il modo brillante in cui sono pensati, condotti e riferiti, ma il loro valore dimostrativo non mi convince del tutto. Per paradossale che sia, si desidererebbe da un lato che la depurazione dell'esperimento dall'attività 'metametrica' della cavia fosse più radicale (ma non sembra possibile), mentre dall'altro si vede bene che il tentativo imperfetto di eliminare l'attività 'metametrica' dall'esperimento mira a eliminare un fatto connaturato alla scrittura e alla lettura della poesia: voglio dire di nuovo che i giudizi che il produttore o il destinatario di versi esprimono sulla struttura sillabica del verso *fanno parte* del sillabismo.

La 'legge delle otto sillabe' convince invece molto di più se in modo più filologico viene estrapolata dall'osservazione dei testi. Anche in questo caso si potrà mantenere un dubbio metodologico, perché la metrica è una scienza nella quale le ipotesi modificano i dati, ma ci si sentirà comunque su un terreno più sicuro.

La 'legge delle otto sillabe' esprime il fatto che, nel descrivere la versificazione francese nella sua storia, (*a*) il tentativo di postulare cesure fisse nei versi fino a otto sillabe non riesce a esprimersi in un criterio rigoroso, e nemmeno

permette di dire su questi versi qualcosa di più di quello che si può dire se tali cesure non vengono postulate, si rivela quindi arbitrario; e (*b*) il tentativo di descrivere i versi superiori alle otto sillabe senza ricorrere a cesure fisse non permette di scoprire in essi una ragionevole regolarità, si rivela arbitrario a sua volta: i versi superiori alle otto sillabe si descrivono invece con coerenza e semplicità se si considerano composti da misure inferiori alle otto sillabe, anche (e qui il lavoro di C. nella seconda parte del libro è altamente dimostrativo) nel caso di un verso come l'alessandrino di Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, che può sembrare a prima vista scritto facendo a meno di tali cesure fisse. È in questo modo, mi sembra, che la 'legge delle otto sillabe' risulta, per il verso francese, perfettamente dimostrata, per quanto si può ragionevolmente desiderare.

Questo tipo di ragionamento merita una verifica in campo italiano. Può colpire l'osservazione di Dante sul novenario (l'equivalente dell'*octosyllabe*) nel *De vulgari eloquentia*: «Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit» (II v 6). A parte la prospettiva «specificamente italiana» e di lirica «alta» (Mengaldo) dell'osservazione sulla rarità del verso, perché Dante equipara il novenario ad un triplo trisillabo? È pensabile che ciò avvenga perché solo in questo modo egli percepisce la struttura di un verso il cui sillabismo altrimenti non gli è immediatamente certo, in italiano, senza l'appoggio dell'accento in sedi fisse? In effetti la nozione di 'triplo trisillabo' (cioè accenti in 2ª-5ª-8ª) non rimanda certo al tipo

normale o prevalente dell'*octosyllabe* lirico provenzale né di quello narrativo francese (dove l'accento di quarta e in subordine quello di terza sono più comuni, ma in definitiva la disposizione degli accenti di parola è libera), né del novenario giullaresco. Ma appunto il novenario italiano del Duecento (che in parte, come ha distinto Di Girolamo, è forse indipendente, ma in parte risale certamente all'*octosyllabe* galloromanzo, e vi risale certo per quanto riguarda le sue comparse nella poesia lirica) è il verso specificamente colpito dall'anisosillabismo, è novenario/ottonario, come ha mostrato Contini, nella normalità della sua utilizzazione, anche nella lirica, se si considera per esempio *Gente noiosa e villana* di Guittone com'è edita nei *Poeti del Duecento*.

L'ottonario ('alla francese' eptasillabo) nel discorso di Dante è colpito dalla condanna generica dei parisillabi; ma l'affermazione incontrastata o quasi del tipo con l'accento di terza nella tradizione italiana vorrà dire qualcosa. Anche qui l'esempio provenzale è invece quello di un verso liberissimo nella disposizione degli accenti di parola; ma se mi è lecito esprimere un giudizio intuitivo basato sulla mia esperienza, la percezione esatta dell'isosillabismo in un testo provenzale in eptasillabi, per un orecchio educato 'all'italiana', mi sembra impossibile senza forzare l'accento, anche in modo del tutto innaturale, sulla terza sillaba.

Detto questo, si noti come un versificatore pedestre e mediocre come Brunetto Latini non sbagli mai il sillabismo in un testo della lunghezza del *Tesoretto*, e come, d'altro canto, il

settenario sia proprio il più lungo dei versi italiani nel quale la disposizione interna degli accenti sia veramente libera: un verso che conti sette sillabe, di cui la sesta tonica e la settima atona, in italiano è sempre un settenario corretto. Se il ragionamento di C. è applicabile in italiano, bisogna dire allora che in italiano la percezione metrica dell'isosillabismo (non parlo della percezione linguistica in genere, né della percezione psicologica di accadimenti extralinguistici) è limitata a sette sillabe contate 'all'italiana', sei se contate 'alla francese'[2].

Una simile 'legge delle sei sillabe' trova secondo me ottima rispondenza nella storia dell'endecasillabo. Nel Duecento questo verso manifesta una rilevante libertà nella disposizione degli accenti di parola; si possono descrivere molti endecasillabi, forse la maggior parte, a partire dagli schemi accentuativi cosiddetti 'canonici', ma le eccezioni sono di troppo rilievo, e si può dire che il canone accentuativo non si sia ancora formato[3]. Funziona invece in modo assai più soddisfacente una descrizione dell'endecasillabo nei termini del *décasyllabe* galloromanzo, vale a dire come verso composto, per quanto riguarda il modello che ne dà ragione, o, in termini più prossimi a quelli usati da C., il modello della sua percepibilità come verso. Precisamente, l'endecasillabo risulta da una serie di combinazioni di misure nei tipi (con computo 'alla francese') 4-6/4-6′, 3′-6/3′-6′, 4′-5/4′-5′, 6′3/6′3′, 4′ +6/4′+6′, 6′+4/6′+4′ (dove + indica la sinalefe tra gli emistichi). Il tipo italiano si fonda su quello galloromanzo, come una descrizione può evidenziare, ma come sembra anche logico

pensare considerando la storia dell'antica poesia italiana. È caratteristica del verso in Italia una certa attenuazione della cesura che consente la sinalefe tra gli emistichi (ma il fenomeno è anche galloromanzo, nel caso della cesura epica); prevale, nella ricerca stilistica, l'unità sintattica del verso. Nella sua realizzazione il verso è unitario, e come tale lo celebra Dante («... omnium... superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententie, constructionis et vocabulorum», *De vulgari eloquentia*, II v 3), ma sono le due misure componenti che ne fondano la metricità. Però fin dall'inizio il sistema italiano, fondato su quello galloromanzo, è instabile per via della presenza dei proparossitoni, la cui ricorrenza in cesura (non a caso rara nel verso antico) mette in crisi la percepibilità delle due misure. I due fatti, la tendenza alla saldatura sintattica e lo specifico problema fonetico, fanno sì che il sistema sia fin dall'inizio in evoluzione. Viene funzionalizzata, certo per gradi, la pertinenza fonologica dell'accento, e la ricorrenza dell'accento di parola in certe sedi, da fatto statisticamente osservabile (i modelli sopra elencati danno luogo con grande frequenza alla ricorrenza dell'accento nelle sedi poi canoniche), diviene metricamente pertinente. Che ciò avvenga per questa via, e non mediante l'adozione diretta dalle origini di un modello sillabico-accentuativo, risulta a mio parere dal fatto che gli ictus dell'endecasillabo sono accenti di parola, e non comportano di regola uno spostamento dell'accento di parola perché il verso risulti metricamente corretto; e inoltre, dico con minore sicurezza,

dal fatto che anche nella situazione canonica la disposizione degli accenti di parola dà luogo a schemi diversi liberamente alternabili. Questo processo sembra in atto fin dall’inizio della versificazione italiana come linea di tendenza percepibile, ma non tanto presto dominante; difficile dire quando si sia compiuto. Nella *Commedia* si dimostra ancora la sostanziale validità del modello galloromanzo, e al tempo stesso si vedono i segni netti dell’instabilità connaturata alla realizzazione italiana; uno studio su Petrarca può forse verificare se proprio il passaggio tra endecasillabo duecentesco e trecentesco, attraverso Dante, abbia visto il definitivo affermarsi del modello sillabico-accentuativo.

La presenza dell’accento di parola in una determinata sede, dove viene atteso, consente dunque in italiano di percepire misure sillabiche superiori al settenario (6′), subentrando alla composizione di misure minori in un’unità di livello maggiore come condizione della percepibilità metrica del verso maggiore[4]. Nell’endecasillabo questa funzione è propria della 4ª e della 6ª sede (dato l’accento di 4ª, sono ugualmente canonici i tipi 4ª-6ª-10ª, 4ª-7ª-10ª, 4ª-8ª-10ª; se manca l’accento di 4ª, ci si attende quello di 6ª, che diventa indispensabile); in queste sedi cadeva l’accento finale di sequenza metrica di tipo 4/4′ (quinario) e di tipo 6/6′ (settenario). Era minoritaria e non ha lasciato traccia negli schemi canonici la forma con cesura lirica alla provenzale, e infatti il verso di Guittone *che non fosse divenuta pietosa* non è immediatamente percepibile come endecasillabo a chi non si sia nuovamente allenato l’orecchio alla versificazione antica,

e principalmente a quella galloromanza. L’operazione che consente la percezione dell’endecasillabo come tale non consiste dunque più nell’identificare mentalmente le due parti, ma nel cercare l’accento a distanze memorizzate (e comunque inferiori al limite del settenario). E ancora, troppo in breve: nell’ottonario (eptasillabo), che aveva a fronte un modello galloromanzo non bipartito, si è imposta la scansione con l’accento di 3ª, che corrisponde fondamentalmente alla somma di due quaternari piani, e solo in questa forma esso è immediatamente percepibile nella sua misura sillabica; e così nel novenario, sulla variabilità delle soluzioni possibili in galloromanzo, e sulla variabilità degli usi italiani antichi in larga misura anisosillabici, ha prevalso come modello di base proprio la forma del triplo trisillabo (2ª-5ª-8ª) descritta da Dante. Nel settenario e nei versi inferiori, invece, lo schema accentuativo (per quanto riguarda gli accenti interni al verso) non ha alcuna funzione nella percepibilità del sillabismo; la tendenziale fissità delle sedi in cui cadono gli accenti di parola nel senario, nel quinario e nel quaternario discende evidentemente dalla brevità di questi versi[5].

4. Sillabismo e accento

Esiste, nella metrica romanza, un sillabismo ‘senza accento’? C. lo afferma esplicitamente per il francese alla fine del suo lavoro (pp. 279-288), dopo essersene mostrato convinto nella pratica. Il carattere, di norma, accentato dell’ultima sillaba del verso discende direttamente dalle regole della prosodia francese, nella quale, in versi e in prosa,

ogni parola o gruppo di parole tende a portare l'accento sull'ultima vocale maschile; C. non contesta l'esattezza delle descrizioni che si possono compiere partendo dall'idea che l'ultima sillaba del verso sia metricamente accentata, ma ritiene tale regola ridondante, quindi alla fine 'non-metrica'.

Non nego le buone ragioni di C., il quale a sua volta, basandosi sull'isosillabismo puro, descrive con esattezza i suoi testi. In particolare è degna di nota l'osservazione, alle pp. 134 e ss., che l''*e* muta', terminando sulla quale il verso è maschile, è linguisticamente diversa dalla '*e* muta' terminando sulla quale il verso è femminile: la prima è seguita da una vocale piena nel suo 'contesto di coarticolazione' (unità minima – morfema, parola o sintagma – che comprenda almeno una vocale piena oltre la '*e* muta'), la seconda non lo è. Si può tuttavia rovesciare il discorso: perché l'isosillabismo di una serie di n-sillabi è salvo se la n-esima sillaba di un verso è una '*e* muta' maschile', e non lo è se questa è una '*e* muta femminile? Perché lo stesso isosillabismo è ripristinabile con una pronuncia artificiosamente tonica della '*e* muta femminile'? A me sembra che la natura delle soprannumerarie (non importa se in cesura o in fine di verso) si spieghi meglio in relazione ad una posizione marcata, o ad una sillaba accentata obbligatoria, che ad una misura sillabica pura.

Ci si accorge però subito che, nella storia della versificazione romanza, il problema è più complesso. Tenterò di formulare qui alcune osservazioni in forma

necessariamente ellittica e lacunosa, rimandando ad altra sede un discorso più esplicito ed approfondito.

Il verso galloromanzo risulta dalla traduzione dei versi ritmici latini nella forma di una lingua prevalentemente ossitona, nella quale dopo l'accento di parola (che, quale che sia la sua natura, si accompagna con una situazione di caduta o degrado delle vocali atone latine molto più notevole che nelle altre lingue romanze) l'atona finale superstite, da -A latina o vocale d'appoggio, è molto debole. Posto che i versi romanzi ripetono il numero delle sillabe dei versi latini su cui sono esemplati, la sillaba che compie la misura e la rende percepibile deve a quanto pare essere nettamente articolata, ciò che è possibile, in fine di verso, se si tratta di una sillaba tonica. Naturalmente si sommano a questi tutti i casi di clausola latina proparossitona, quindi con accento secondario finale; è possibile che la necessità che la sillaba che compie la misura sia tonica rimandi ad una pronuncia ossitona anche delle clausole parossitone, ma non mi sembra strettamente necessario. L'atona finale, che non ha lo stesso grado di percepibilità, è rigettata fuori dalla misura, anzi alle origini sembra creare qualche problema, col risultato che la versificazione più antica sembra preferire (ma in modo non assoluto) i versi a terminazione maschile.

Le condizioni dell'isosillabismo praticato dai trovatori provenzali sono però anche più rigorose. Di regola, in sedi strofiche corrispondenti i versi hanno la stessa uscita: se il verso n-esimo della prima strofa è maschile, sono maschili

tutti i versi n-esimi delle altre strofe, e così avviene per i femminili. Da un esame sistematico del repertorio di Frank[6] risultano solo 14 eccezioni, non tutte dello stesso valore dimostrativo: tre poesie del Monge de Montaudon (*BdT* 305, 8, 9, 15, Frank 3:11, 12, 13); una di Peire Rogier (*BdT* 356,2, Frank 17:3, schema 7a7a7a7a7a7b), dove però le strofe si corrispondono, I-II con IV-V con rima a maschile, III con VI con rima a femminile (7′); un testo di attribuzione contestata ad Arnaut Daniel (*BdT* 29,14a, Frank 83:3)[7], dove però le rime sono fatte sui nomi dei mesi, e l'alternanza 7/7′ è trascinata dall'alternanza, per es., di *abril* e *novembre*; Guillem de Berguedà (*BdT* 210,5, Frank 390:7) ha una rima *-arda* nella seconda di 3 *singulars* per il resto interamente maschili; Daude de Pradas (*BdT* 124,9, Frank 589:1), in 6 *doblas*, usa *-atge* nella prima coppia e, al suo posto, *-ut* e *-en* nelle altre due; Rostanh Berenguier (*BdT* 427,4, Frank 608:2) usa la rima *-acre* in corrispondenza di *-ims*; Guiraut de Calanson (*BdT* 243,4, Frank 225:4) inverte regolarmente a femminile/b maschile di strofa in strofa; in un testo anonimo (*BdT* 461,27b, Frank 791bis: 1) si alterna 7 con 7′ nella rima a; Guiraudo lo Ros (*BdT* 240,3, Frank 225:2 e 382:101) inverte 7′ e 7 nell'alternanza delle strofe, che peraltro presentano anche un complesso sistema di assonanze al posto della rima c. Inoltre in contesti di rime derivative e/o di retrogradazione: Marcabruno (*BdT* 293,14, Frank 864:6) alterna 7 e 7′ per scambio delle rime *-ansa*/*-alh*, *-ans*/*-alha*, *-esc*/*-esca*; Guilhem de Saint Didier (*BdT* 234,5, Frank 879:10) alterna 7 e 7′ per scambio di rime derivative; Raimon de Miraval (*BdT* 406,3, Frank 688:1 e 336:1, peraltro di dubbia

attribuzione) alterna 6 e 6′ (le strofe III-VI, forse indipendenti dalle prime due, vedi l'edizione di Topsfield 1971, sono *retrogradadas*).

La situazione della lirica in lingua d'oïl è più complessa (almeno per quanto si può giudicare dal repertorio di Mölk e Wolfzettel), per la considerevole libertà che i Francesi si prendono di variare lo schema metrico nello stesso testo. Bisogna escludere dalla ricerca dei testi in cui si sostituiscono versi n con versi n′ e viceversa in sedi strofiche corrispondenti i testi che presentano anisosillabismo e quelli in strofe di lunghezza variabile, e, fra i testi con variazione di schema delle rime, quelli che presentano variazioni di misura, in sedi strofiche corrispondenti, di una sillaba o più (al di là quindi delle condizioni compendiate dalla cosiddetta 'legge di Mussafia', su cui oltre). A un primo esame del repertorio, trattano come equivalenti, in sedi strofiche corrispondenti, versi n e versi n′ i seguenti 59 testi (elenco i numeri di repertorio, cioè il numero dello schema metrico che fa da lemma e il numero del testo entro il lemma, separati dalla virgola):

2,14	61,5	70,1	95,2	148,1	192,8	192,18
192,19	272,1	272,2	272,5	272,15	272,18	272,19
278a,1	381,2	477,3	493,3	517,1	535,4	555,1
623,1	626,23	626,30	674,2	689,19	689,20	689,21
689,36	689,57	693,1	752,9	752,11	752,15	757,1

852,19	901,65	901,69	909,10	921,1	937,1	966,5
997,1	1019,4	1026,12	1034,8	1034,27	1034,28	1045,49
1079,55	1143,16	1209,96	1209,109	1255,3	1263,8	1271,1
1302,4	1302,7	1557,1				

È possibile, in prima istanza, che *-e* del francese dia minori problemi di *-a* provenzale e forse della stessa *-e* di appoggio provenzale, sia cioè meno nettamente articolata, e che quindi n e n′ siano sentiti meno diversi tra loro in francese che in provenzale. Ma la ragione più probabile di questa diversa possibilità di sostituire tra loro n e n′ (comunque in una minoranza di testi) risiede piuttosto nell'attenuazione delle condizioni dell'isosillabismo valide nella scuola poetica che fa da guida; il principio più saldo resta quello dell'uguaglianza di sede dell'ultima sillaba (vocale) tonica, mentre il principio della non sostituibilità di versi con uscita differente, che è un principio proprio della lirica *e non dei testi non lirici*, si attenua in modo significativo. La controprova è offerta dalla lirica galego-portoghese, nella quale i testi che sostituiscono versi n e n′ in sedi strofiche corrispondenti sono pur sempre una minoranza, ma in termini percentuali sono sei volte più numerosi che nella lirica provenzale; un esame sistematico del repertorio di Tavani permette di individuarne 52 (cito il numero attribuito al poeta e, separato dalla virgola, il numero del testo, dall'*Indice* dello stesso repertorio):

2,9	4,1	5,1	6,3	15,3	15,4	16,10
18,10	18,27	19,1	25,41	25,72	30,16	30,27
30,35	32,1	37,1	38,2	38,3	40,5	47,8
56,3	60,12	62,1	63,28	65,2	70,21	70,54
77,5	77,9	77,11	77,15	77,19	77,21	77,23
79,10	79,17	79,28	79,34	79,44	85,8	87,14
89,1	95,1	114,9	118,2	120,30	122,1	126,9
141,7	145,7	157,14				

L'assoluta preponderanza delle terminazioni piane in italiano (e la mancanza [al momento in cui questo studio è stato compiuto] di repertori che permetteranno a suo tempo di lavorare con maggior sicurezza) rende difficile una verifica analoga. Non sembra però che ci si debbano attendere smentite all'affermazione che il sillabismo romanzo si fonda sull'uguaglianza dell'ultima tonica, norma rispetto alla quale le condizioni provenzali, meno rispettate fuori di Provenza, costituiscono una restrizione letteraria (o musicale) piuttosto che metrica in senso stretto. Si noti che la validità di questa norma nella poesia romanza fuori di Provenza e Francia testimonia dell'importanza (se non della priorità) di condizioni galloromanze nella versificazione romanza in genere.

Esiste poi un altro tipo di isosillabismo, assolutamente minoritario ma non trascurabile, nella versificazione romanza, per esaminare il quale bisogna partire da un lavoro ampio e documentato di Barbara Spaggiari, *Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini*[8]. Si tratta dell'equivalenza possibile tra versi maschili di n sillabe e versi femminili di (n-1) sillabe, ipometri di una sillaba secondo il criterio dell'uguaglianza di sede dell'ultima tonica. Il fenomeno, che in provenzale e in francese è proprio soprattutto di testi non lirici, riguarda, nella lirica, soprattutto la scuola galego-portoghese, per la quale fu segnalato e studiato da Mussafia[9]. Il quale spiega dapprima molto bene che nella poesia lirica l'equivalenza tra due versi si dà quando essi occupino posizioni corrispondenti in strofe diverse – che quindi, se ne deduce, solo quando il verso n e quello (n-1)′ cadono in sedi strofiche corrispondenti si può verificare questa particolare forma di isosillabismo –; ma è egli stesso all'origine di un equivoco, quando introduce nella serie anche una poesia come *Per fin'amor m'esjauzira* di Cercamon, che alterna nella strofa versi 7′ e 8, ma fa corrispondere da strofa a strofa 7′ con 7′ e 8 con 8. Qui si deve parlare di alternanza, non di equivalenza; e di alternanza, non di equivalenza si tratta nell'intero spoglio della Spaggiari relativo a testi provenzali, che dunque non dimostra la validità di un sistema basato sulla cosiddetta 'legge di Mussafia' nell'isosillabismo lirico provenzale. È probabile invece che l'alternanza faccia sistema in un altro senso, non dal punto di vista delle regole della versificazione, ma da quello dell'arte della

composizione. Lo spoglio della Spaggiari mostra una tendenza non casuale, in un insieme non trascurabile di testi, a favorire l'impiego di frasi melodiche di pari numero di note (ammettendo un rapporto stretto tra nota e sillaba per ogni verso); restano naturalmente da escludere i testi che, nella strofa o in parti omogenee della stessa (nel caso di strofe divisibili) alternano non solo versi n e (n-1)′, ma anche versi di diverso numero di sillabe. È comunque per questo tipo di testi, con *alternanza* n/(n-1)′, che sembra particolarmente valida la spiegazione di Pierre Le Gentil in termini musicali[10].

Nei testi galego-portoghesi si verifica invece non solo l'alternanza, ma anche l'equivalenza di n con (n-1)′. Per l'equivalenza propriamente detta lo spoglio della Spaggiari va ridotto ai seguenti casi (numero dell'autore e numero del testo nell'*Indice* di Tavani):

7,7	22,13	24,2	25,6	25,32	25,34	25,55
25,61	25,76	25,104	33,3	33,4	36,3	38,7
40,2	42,2	42,3	44,7	56,5	60,3	60,5
62,2	63,3	65,1	66,3	67,4	67,5	70,51
73,1	73,5	74,2	75,16	75,22	77,16	81,3
86,10	86,11	88,5	88,16	88,17	93,7	95,3
95,7	95,9	101,1	101,6	107,6	110,3	117,5
117,6	121,3	121,8	122,4	123,5	124,1	125,20

127,1	131,1	134,7	142,1	145,4	148,16	157,39

ai quali vanno aggiunti (non elencati dalla Spaggiari):

18,15	38,4	67,1	86,4;

e 18,12 (un *escarnho* di Alfonso X) nel quale sono forse presenti sia l'equivalenza n/n′ (7/7′) che quella n/(n-1)′ (8/7′), il che, se si parla di equivalenza propriamente detta, e salvo una verifica più approfondita (anche sul testo), è una vera rarità.

Dopo questa revisione, resta però valida l'osservazione importante della Spaggiari sulla preponderanza percentuale delle poesie *d'amigo* tra quelle che presentano l'equivalenza n/(n-1)′, anzi risulta rafforzata: le poesie *d'amigo*, fra i 67 testi individuati (contro 161; trascuro momentaneamente 18,12, e ho escluso naturalmente anche i casi di variazione dello schema metrico comportanti variazioni nella lunghezza delle strofe), sono 52 (77,6%), le poesie *d'amor* sono 6 (8,9%), quelle *d'escarnho* 7 (10,4%), le poesie diverse sono percentualmente trascurabili. Il fenomeno colpisce quindi in modo preponderante quella parte della produzione galego-portoghese che, nelle valutazioni di ordine genetico, viene di regola considerata autoctona, e che insomma è fortemente autonoma rispetto ai modelli provenzali.

Questa forma di isosillabismo con spostamento della sede in cui cade l'ultima tonica richiama alla mente condizioni proprie della versificazione mediolatina, nella quale sono

isosillabici versi con clausola proparossitona (per es. 8pp nella notazione di Norberg (1958), equivalente a 8 nella notazione francese) e versi con clausola parossitona (per es. 8p, equivalente a 7′). Cercando in questo collegamento, e in particolare nella versificazione mediolatina iberica, le ragioni della cosiddetta ‘legge di Mussafia’, o almeno della sua applicazione galego-portoghese, la Spaggiari dedica un esame approfondito ai *Carmina Compostellana* contenuti nel XVII volume degli *Analecta Hymnica*[11]. Di questi, non consentono alcuna osservazione pertinente i nn. 3, 4, 6, 7, 10, 12a, 12c, 12e, 13, 14, 16 e 22.

Nel *Conductum Sancti Jacobi: In hac die* (n. 9) è sospetto il fatto che, a fronte di una sola possibile sostituzione …′ – ′ / …′ – (str. 3 v. 4) nei versi pari: *Christi melos* con *angelos* v. 2, peraltro riconducibile alla serie delle altre clausole per ragioni quantitative (*Christī mĕlōs*, *Christí melòs*), la serie sia molto più ricca per quanto riguarda i versi dispari: *Jacobus* (che suona generalmente *Jácobus*), *auxilium*, *ultimo*, *solio* a fronte di *summi*, *fulgens*, *claudis* ecc. Se però si uniscono i versi due a due (solo i versi pari, esasillabi, sono rimati), ci si trova di fronte a perfetti *décasyllabes* latini con alternanza di cesura maschile e cesura lirica, con l’unica possibile eccezione, appunto, del v. 4 str. 3 di cui sopra. Così si può osservare, per brevità, che l’equivalenza in questione (…′ – ′ con …′ –) è interna al verso nei testi 12f, 15 e 21.

Una diversa situazione si ha nel *Versus Calixti papae* (n. 5), che in realtà è scritto in distici elegiaci ‘metrici’ (quantitativi).

Una lettura in questo senso dà infatti luogo a questi soli rilievi prosodici (su 34 versi): str. 2 v. 2 *rētĕ rătēm* per *rētēs rătēm* (abbrevia indebitamente *-ēs*, ma leva *-s* per lasciare la vocale libera); str. 6 v. 1 *hăerĕsēs* per *hāerĕsēs*; su *īdŏlă* per *īdōlă* (str. 5 v. 2) vedi Norberg, p. 18; su *subveniendŏ* (str. 6 v. 2) vedi Norberg, p. 9; sulle oscillazioni prosodiche nei nomi propri di origine non latina vedi Norberg, pp. 18-19, e in particolare si osservi: sempre *Jăcŏbus*, *Jăcŏbi* (*Jacŏbus* Norberg, p. 19); *Zĕbĕdaei* per *Zēbēdaei* str. 2 v. 1; *Hĕrode* str. 7 v. 1 per *Hērodem* regolare str. 9 v. 1, *Hērodes* str. 11 v. 2; *Thăbor* str. 13 v. 1; *Jŏhanne* str. 14 v. 1. Ora, come la cadenza dell'esametro leonino fa rimare due parole di differente accento metrico (ciò avviene del resto frequentemente per le rime monosillabiche in genere, vedi Norberg, p. 46; anche se poi bisogna almeno considerare il precetto di Goffredo di Vinsauf – citato da Norberg, p. 46 nota 4 – secondo cui «Generaliter sciendum est quod qualiscumque fuerit syllaba in metro, non est aliter accentuanda in metro quam extra metrum, sed semper est accentuanda secundum hoc quod regulae docent accentuum»), così nel *Versus Calixti papae* si ha rima monosillabica 'metrica' tra la clausola …′– dell'esametro e quella …′ del pentametro (*amici*: *duplici* nel distico 11); si estende cioè al rapporto tra due versi una condizione valida all'interno del verso (ma la clausola finale del pentametro è analoga a quella interna dell'esametro); anche se, con l'eccezione appunto del distico 11, e forse con quella del distico 2 (*Zebedaei*: *fidei*; ma forse l'accento *extra metrum* è *fidéi*, vedi Norberg, p. 12, *fidēi*), la rima si estende come bisillabica,

in questo *Versus*, anche «secundum hoc quod regulae docent accentuum».

Noto ancora che sono esametri quantitativi corretti gli 8 versi dispari delle strofe 1-4 del testo n. 8 (se solo si nota *Jācŏbe* str. 1 v. 1, come sopra), intercalati dal verso *Fac praeclues coelo colentes* ripetuto sempre uguale; e sono distici elegiaci, intercalati dal versicolo *Gaudeamus* anche i distici del testo n. 11, con le sole particolarità seguenti: str. 4 v. 2 elisione in *Quem Hispanus*; il solito *Jācŏbŭs* str. 1 v. 2; str. 5 v. 2 *habēt hunc* (mancata apertura della sillaba, ma non è propriamente un'irregolarità, e soprattutto è in cesura), str. 6 v. 2 *nemŏ* (oscillazione di *-o*, Norberg, p. 9). Quanto al testo n. 23, nota la Spaggiari stessa che si tratta di strofe saffiche quantitative.

Un ultimo gruppo di testi (1, 2, 12b, 17, 18, 19, 20) mostra l'equivalenza …′–′ / …′– in fine di verso. Sarà tuttavia sempre da sospettare, almeno come forma di opportuna cautela, la possibilità di accentuazioni ritmiche che normalizzino la misura. Nel testo 1, per esempio, le scansioni *polí thronùm* (str. 2 v. 4), *ét probùs* (str. 3 v. 2), *linguaé tribùs* (str. 5 v. 3), suggerite dall'analogia ritmica, sarebbero autorizzate sotto il profilo quantitativo; per il quarto caso (*Daci Frisi*) si potrebbe invocare l'oscillazione tipica dei nomi propri, in presenza dell'analogia ritmica.

Nel complesso, anche i *Carmina Compostellana* confermano la vecchia ipotesi di Manuel Rodrigues Lapa[12], almeno per quanto riguarda il concetto che l'equivalenza n/(n-1)′ nasce in cesura e da lì si estende in fine di verso. Lo stesso istituto

della ‘rima atona’ ha, se non la sua matrice principale, certo un suo equivalente nella rima leonina, tra cesura e fine di verso (e si pone tra verso e verso nel *Versus Calixti papae*). Ma soprattutto va notato che l’equivalenza n/(n-1)′ è propria in provenzale fin da epoca antica della cesura lirica del *décasyllabe*. A fronte del rigore provenzale nell’evitare la sostituzione tra n e n′ in sedi strofiche corrispondenti, e della sostanziale assenza nella lirica della sostituzione di n con (n-1)′, la sostituzione di 4-6 (4-6′) con 3′-6 (3′-6′) in sedi strofiche corrispondenti in provenzale è sempre possibile. Non so se ciò derivi dal fatto, affermato da Lote, che la cesura lirica comporti l’accentuazione innaturale della vocale atona in cesura[13]. A me pare che la conseguenza importante da trarre dalla cesura lirica sia che la successione tonica-atona (atona facoltativa) è pertinente per definire la misura del verso e lo è meno per definire la misura del primo emistichio: che tra le due misure componenti il *décasyllabe* si stabilisce una gerarchia. Anche i tre casi reperibili nel Frank che fanno pensare all’equivalenza di n con (n-1)′ in fine di verso sembrano riconducibili ad un’equivalenza interna. Due testi, di Bertran de Preissac e di Gausbert de Puicibot (*BdT* 88,1 e 173,1) mostrano, nella seconda parte della lunghissima strofa, equivalenze di 3′ con 4; ma lo schema metrico (Frank 12:1 e 2) andrà probabilmente riletto in chiave di versi lunghi con rime interne: 13′ (bb)a 13′ (cc)a 13′ (dd)a 13′ (ee)a[14]; notare che in Marcabruno, *En abriu* (*BdT* 293,24, Frank 196:2) questo modo di usare rime baciate all’interno di versi lunghi: 11a 11a 14a (con cesura fissa 7-4 e 7-7, con presenza di cesure epiche e

‘italiane’) è praticato senza connessione con un sillabismo costante: 11 (bb)a 11 (cc)a 14 (dd)a, dove il versicolo interno che la rima dovrebbe individuare è 3′, 4, ma anche 3 e anche 2. Ancora nell’*ensenhamen Fadet joglar* di Guiraut de Calanson[15] si ha alternanza 3′/4 nei versi brevi (schema: 4(3′)a 4(3′)a 8x) del terzetto, e mai in quello lungo di otto sillabe; il terzetto è trattato come un verso lungo di 16 sillabe con rime interne (qualcosa di simile avviene anche nel più antico *Cabra juglar* di Guerau de Cabrera, ma solo con nomi di persona).

In un ampio settore di testi, e particolarmente in quelli portoghesi (data la relativa regolarità del fenomeno), l’equivalenza n/(n-1)′ sembra dunque trascinata da un’equivalenza originariamente interna al verso, possibilità metrica estesa al di là delle condizioni originarie, e non a caso, quindi, utilizzata dai galego-portoghesi soprattutto dove l’imitazione dei modelli provenzali è meno cogente. Si tratta insomma almeno in parte di un fenomeno di modificazione di una norma metrica galloromanza e, nella lirica, provenzale, fenomeno paragonabile all’attenuarsi, fuori di Provenza, del divieto di sostituire n con n′ e viceversa in sedi strofiche corrispondenti.

Un esame dell’importante saggio di Menichetti (1966), *Rime per l’occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, che fornisce materiale, oltre che italiano, francese e romanzo in genere, e degli esempi dati da Avalle nel saggio sulla quartina monorima di alessandrini, mi fa pensare che l’equivalenza n/(n-1)′ abbia anche un’altra matrice parallela: la possibilità

sfruttata al di fuori della scuola lirica provenzale, e anche in provenzale soprattutto in testi non lirici (per esempio da Matfre Ermengau), di accentare innaturalmente un'atona finale per compiere la misura e la rima. Ne è controprova indiretta l'osservazione di Brunetto Latini nel *Tresor* (3.10.2) sulla necessità di badare all'accento delle parole che rimano fra loro, perché senza concordanza d'accento la rima deve ritenersi viziosa[16]. Ciò vuol dire che la tecnica esiste, e che deve essere ritenuta di livello 'basso', anche se il lettore moderno, meno legato alla normativa scolastica e più interessato ai risultati raggiunti dai poeti, ci potrà a buon diritto vedere consapevoli ricerche stilistiche.

Si noti però che questo tipo di isosillabismo n/(n-1)′ (per il quale giustamente nota Mussafia, p. 307, «che per certo Matfre Ermengau e l'anonimo poeta francese» – si intende l'autore del S. Brandano – «non intesero dettare i loro componimenti a rime baciate in versi di differente misura…; stimarono però lecita deviazione dal solito badare più al numero delle sillabe che all'accento grammaticale e quindi al ritmo dell'ultima sillaba») è fondamentalmente diverso da quello praticato nella lirica galego-portoghese, perché questo comporta (si veda anche nel materiale offerto da Menichetti) rime 'atone' o rime che con ogni probabilità si intendono realizzate con uno spostamento d'accento, mentre nel sistema prima considerato i versi (n-1)′ rimano con versi dello stesso tipo, in modo quindi 'normale'[17].

Queste osservazioni, che dovranno in altra sede essere meglio approfondite e soprattutto esemplificate, vogliono attirare nuovamente l'attenzione sulla complessità, nonostante tutto, dei problemi del sillabismo romanzo. C. si occupa in realtà di una fase in cui la versificazione romanza, anzi nel suo caso francese, è assai più chiaramente assestata, ed ha senz'altro il merito, con il suo tipo di analisi, di proporre un metodo rigoroso e verificabile per definire le caratteristiche metriche di un insieme ben definito di testi.

5. Cesura, metro, sintassi. Il metodo 'métricométrique'

Segnalo ancora, semplicemente come argomento di riflessione, che la nozione di cesura affermata da C., come punto (astratto) di giunzione tra due misure che fondano la metricità di un verso 'lungo', esclude che nell'individuare la cesura giochino fattori sintattici, così come la sintassi non ha alcuna funzione nell'individuare la fine di verso. Se ciò in astratto non dà luogo ad alcun problema quando il modello normativo del verso sia rigidamente fissato, molto più complesso è il caso di versi che risultino dall'interazione di più modelli, o che presentino situazioni per vari motivi fluide, come ho cercato altrove di mostrare per quanto riguarda l'endecasillabo italiano[18]. Se il modello bipartito (unione di due misure) del verso 'lungo' deve essere rigidamente inteso, ne discende che la cesura cosiddetta italiana (4′-5/4′-5') è in realtà *enjambante*, ciò che per C. discende anche dalle caratteristiche prosodiche del francese. Sarà stato davvero così in provenzale? È lecito credere piuttosto che la cesura

‘italiana’ sia una conseguenza (almeno dal punto di vista strutturale) della cesura lirica, che introduce all’interno del verso un’atona finale di emistichio non soprannumeraria; sembra meglio pensare ad un incrocio di modelli determinatosi all’interno della versificazione romanza che, per l’italiano e forse anche per il provenzale, ad una cesura che cada sistematicamente all’interno di parola[19]. Ma che la cesura in casi determinati divida una parola non è da escludere a priori, dato che anche la fine di verso lo può fare in casi determinati e, certo, assai meglio riconoscibili.

Infine, è da segnalare all’attenzione il fatto che il metodo di rilevazione metrica elaborato da C. si presta ad una proficua applicazione, con alcune modifiche, a settori diversi da quello per il quale è stato pensato. Sono punti di forza di questo metodo la sua specifica funzione di strumento di analisi di testi scritti, poiché è esattamente in questa forma che sono studiabili i testi medievali, e soprattutto la sua immediata adattabilità all’elaborazione elettronica, necessaria non tanto per definire quanto per maneggiare schedature metriche abbastanza fini. La definizione delle proprietà pertinenti, invece che sulla distribuzione di ‘*e* muta femminile’, che riguarda piuttosto la versificazione francese classica e moderna, potrebbe basarsi sulla distribuzione delle atone; quindi per esempio: attribuire la proprietà F ad una sillaba (o sede) quando questa sia un’atona post-tonica; la proprietà M quando questa sillaba e la successiva appartengano alla stessa parola, con esclusione dell’atona post-tonica (delle atone post-toniche); la proprietà E quando questa sillaba sia

l'ultima di una parola cui sia legata un'enclitica; la proprietà C quando questa sillaba appartenga ad una proclitica seguita dalla parola a cui si appoggia; la proprietà P quando questa sillaba appartenga ad una preposizione seguita dal suo complemento. I dati così ottenuti ed elaborati potrebbero servire, non certo automaticamente, ad una più concreta riflessione sulla possibilità di definire la struttura del verso al di là di fatti sintattici, semantici ed intonazionali; ma naturalmente questo tipo di indicazioni sono valutabili con qualche serietà solo attraverso verifiche concrete sui testi.

---

[1] [Mi riferivo, in questo abbozzo di discussione, a quanto già scritto e corredato di rimandi bibliografici in Beltrami 1980]. Gli aspetti sintagmatici della teoria di C. erano già evidenti, prima di questo libro, in Cornulier (1981), criticato, non nel senso che mi pare più esatto e che ho cercato qui di indicare, da Molino e Tamine (1982), con la risposta pertinente di Cornulier (1982b), e sono accentuati in una nota più recente, Cornulier (1984).

[2] [Su questo punto è ritornato Valenti (2009), con riferimento anche a questo mio scritto e al successivo *Endecasillabo*, décasyllabe, *e altro* (capitolo 5)].

[3] [Questa affermazione è corretta nei saggi successivi, cfr. la nota 4].

[4] [Ma più esattamente la sostituzione della funzione dell'accento a quella della cesura va pensata contemporanea all'adozione del modello, cfr. la Premessa e i capitoli 8 e 9, in particolare pp. 294-298 e 311-313].

[5] Il *De vulgari eloquentia* è citato dall'ed. Mengaldo (1979), con riferimento alle annotazioni dello stesso. Sulla definizione dantesca del novenario vedi anche Gorni (1981), p. 44: «che poi il novenario dantesco, per la scarsa documentazione che ci resta, sia veramente un verso tripartito, cioè si configuri secondo un andamento ternario (2^a-5^a-8^a), non è possibile ammettere, per la prevalenza statistica, all'opposto, di una bipartizione della misura ritmica, del tipo "I' vidi a voi, / donna, portare"». Sull'anisosillabismo (la cui fenomenologia è naturalmente

molto più complessa di quanto qui noto per allusione), in particolare dell'ottonario/novenario (e novenario/decasillabo) italiano cfr. Contini (1961); e si veda Costanzo Di Girolamo, *Regole dell'anisosillabismo* (1975), in Di Girolamo (1976), pp. 119-135. [Le osservazioni qui svolte sull'endecasillabo riprendono le ipotesi di *Cesura epica, lirica, italiana* (capitolo 3) dal punto di vista del sillabismo, che non avevo considerato prima di leggere il libro di C.].

[6] I repertori che cito sono per i Provenzali Frank (1953-1957), per i Francesi Mölk e Wolfzettel (1972), per i Galego-portoghesi Tavani (1967). [Per l'italiano era disponibile il repertorio dello Stil novo di Solimena (1980), recensito in Beltrami (1983); uscito a lavoro completato il repertorio dei Siciliani di Antonelli (1984)]. Con la sigla *BdT* cito il numero d'ordine dell'autore e, dopo la virgola, del testo in Pillet e Carstens (1933). I fatti che espongo sono ovviamente noti, nella sostanza, ma mi è sembrato utile verificarli con maggiore precisione ed esporli in una forma che suggerisca il senso che, a mio parere, si può loro attribuire.

[7] [Per l'attribuzione, generalmente rifiutata, Paden (1983); cfr. Zufferey (1989)].

[8] Spaggiari (1982), datato 1979.

[9] *Sull'antica metrica portoghese* (1896), in Mussafia (1983), pp. 302-340; la scheda di Furio Brugnolo premessa al testo di Mussafia (pp. 302-304) è la migliore sintesi disponibile sull'argomento. Materiali e discussioni si troveranno nei contributi fondamentali di Avalle (1962) e di Menichetti (1966). Vedi anche (soprattutto per la 'rima atona') Perugi (1975).

[10] Le Gentil (1949-1953), soprattutto II, pp. 321-362, e Le Gentil (1953). – È tutt'altro che oziosa, anche se delicata da risolvere, la questione che Mussafia si pone a p. 306, se le strofe che alternano n e (n-1)′ siano isometriche o eterometriche. L'isometria di tali strutture dipende dalla possibilità di praticare sostituzioni in sedi strofiche corrispondenti (equivalenza); ma nulla osta che siano eterometriche, di un'eterometria regolata da ragioni compositive prevalentemente musicali (ciò data la relativa rarità dell'equivalenza, e la maggiore semplicità della spiegazione).

[11] Dreves (1894). Cito col solo nome e la pagina Norberg (1958); non cito direttamente, ma ho consultato anche, dello stesso, *L'origine de la versification latine rythmique*, *Le vers accentuel en bas latin*, *La récitation du vers latin*, *L'hymne ambrosienne*, saggi raccolti in Norberg (1974), rispettivamente alle pp. 109-115, 116-122, 123-134,

135-149. – Indico con i segni d'uso la quantità della sillaba, pertinente per la scansione metrica, non quella 'per natura' della vocale.

[12] Rodrigues Lapa (1929). Alle pp. 319 ss. Lapa, discutendo il lavoro di Mussafia, difende l'unità del verso lungo (di 16 sillabe nel modello latino) delle *Cantigas de Santa Maria*, e ritiene l'equivalenza n/(n-1)′ un fatto proprio della cadenza in cesura nel verso latino. L'osservazione (citata da Brugnolo, che ritiene di doverla almeno contemperare con l'ipotesi di Le Gentil, nella scheda introduttiva al saggio di Mussafia) ha tanto più valore se viene riformulata a partire piuttosto dall'equivalenza n/(n-1)′ nella cesura lirica galloromanza (ma sempre senza trascurare, come si è visto, gli equivalenti mediolatini).

[13] [Stesso concetto in Billy (2000b), p. 35].

[14] Sulla questione delle rime interne romanze, complicata essenzialmente da problemi di individuazione certa della fine-verso nella poesia antica ai fini dei repertori (cfr. soprattutto Tavani 1967, pp. 14-15), cfr. Vatteroni (1983).

[15] Edito con amplissima e documentata discussione in Pirot (1972), alle pp. 563 ss.; il testo di Guerau de Cabrera è alle pp. 546 ss. – Per alcuni altri esempi di equivalenza n/(n-1)′, ma di diversa natura, vedi la nota 17. – I casi di «isosyllabisme arythmique» (nome dato da Mölk e Wolfzettel all'equivalenza in questione) schedati nel repertorio francese (manca la scheda perforata relativa) sono, salvo errore, solo i seguenti (numero dello schema metrico e del testo; in parentesi il numero del testo in Spanke 1955): 192,20 (1646) – 870,18 (840) – 946,1 (377) – 1048,11 (1588) – 1199,4 (1367).

[16] [Ma su questo cfr. la postilla al capitolo 5; e per la versificazione di Matfre Ermengau la mia osservazione è troppo frettolosa].

[17] Le *Leys d'Amors* giudicano questo artificio «espediente dilettantesco, indicativo di scarsa abilità: *octosyllabes* come

complimen agro de tots bes

Salamos et Alexandres

dove la rima richiederebbe la lettura tronca, anziché piana, del nome greco, sono espressamente condannati» (Menichetti 1966, p. 47). Il testo delle *Leys*, citato anche dalla Spaggiari (p. 84 nota 4), mostra con chiarezza che questo secondo tipo di isosillabismo n/(n-1)′ comporta uno spostamento d'accento giudicato maldestro

dai più rigorosi, ma insomma praticabile e in effetti praticato. Menichetti cita quindi alcuni altri esempi dalla pratica «che allinea in rima atone e toniche», in testi «contrassegnati peraltro da una rigorosa correttezza sillabica»; oltre *Cabra juglar*, citato prima (solo nomi propri), Peire Duran (*BdT* 339,1, Frank 825:1), Guilhem Fabre (*BdT* 216,2, Frank 812,1), Pons de Capduoill (*BdT* 375,19, Frank 577:233), e due testi anonimi (vedi pp. 47-49). [L'esempio da Pons, 375,19, ed. Napolski (1879), 43-44, è però viziato da un problema editoriale, per il quale rimando all'edizione di Antonella Martorano in preparazione per la stampa].

[18] *Cesura epica, lirica, italiana* [qui il capitolo 3].

[19] [Ho poi affrontato diversamente la questione in *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, qui il capitolo 5, pp. 228-231].

Capitolo quinto

Endecasillabo, *décasyllabe*, e altro

Il capitolo continua, sull'onda di alcune riflessioni proposte nei precedenti, ad approfondire la questione dell'endecasillabo. In particolare, vengono proposte non solo riflessioni sull'endecasillabo di Dante, ma anche cenni di storia dell'endecasillabo stesso, a partire dalla frattura che intercorre nell'uso e nella percezione di questo tipo di verso nelle opere di Dante e Petrarca. Il saggio si pone come approfondimento e chiarimento ulteriore del terzo capitolo.

In un articolo recente Remo Fasani mi fa l'onore di una discussione accurata quanto cortese del mio saggio *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*[1], nella quale, come è normale nelle discussioni, gli elementi di dissenso prevalgono. Non sarebbe questa ancora una ragione per un nuovo intervento, potendo benissimo i lettori confrontare e valutare le diverse opinioni proposte, se nel frattempo non mi fossi convinto anch'io della necessità di qualche chiarimento, di qualche correzione, e dell'aggiunta di ulteriori riflessioni e annotazioni derivate da studi successivi; perché certo il punto sul quale sono più pronto a concordare con Fasani è quello suo conclusivo: «la storia

dell'endecasillabo attende ancora – e se non tutta, in gran parte – di venire scritta» (p. 21).

1. Che tra l'endecasillabo di Dante e quello di Petrarca intercorra una frattura di modello metrico è un'idea accessoria del mio saggio, che in realtà si occupa solo di Dante e dei suoi predecessori, contro la quale già obiettò Pier Vincenzo Mengaldo nella seduta congressuale in cui il saggio fu presentato, e che non sembra nemmeno a me mantenibile, o non almeno in quella forma. La sintesi che Fasani dà del mio saggio: «L'endecasillabo della *Commedia* sarebbe ancora quello del Duecento e solo col *Canzoniere* del Petrarca avrebbe inizio un tipo nuovo di verso, definito dai tre schemi canonici: accenti sulle sillabe 6ª e 10ª, 4ª, 8ª e 10ª, 4ª, 7ª e 10ª, per citarli secondo l'ordine di frequenza nella *Commedia* e anche nel *Canzoniere*» (p. 5), sposta però, e non di poco, il centro d'equilibrio reale del discorso, che è così rappresentabile: l'endecasillabo di Dante, insieme con quello del Duecento, si può descrivere ancora bene nei termini che valgono per la descrizione del *décasyllabe* provenzale e più in genere galloromanzo, che a mio parere (e non solo mio) è la sua radice etimologica; questa descrivibilità è uno degli elementi che possono servire a dimostrare l'etimologia, non l'unico, perché a favore di essa giocano pesantemente le ragioni della storia della poesia italiana. Niente, aggiungo ora, impedirebbe, in astratto, di descrivere l'endecasillabo di Petrarca, e in genere gli endecasillabi italiani, negli stessi termini (mentre si può avere qualche difficoltà, ma non poi eccessiva, come giustamente fa notare Fasani, a descrivere

l'endecasillabo di Dante, e anche gli altri del Duecento, ricorrendo agli 'schemi canonici'), se non, di nuovo, le ragioni della storia: perché l'endecasillabo di Petrarca è di fatto, e a posteriori (da Bembo in poi) di diritto, il modello di un verso descrivibile in termini di 'schemi canonici', cioè di sillabe obbligatoriamente toniche (ma la posizione di queste si spiega osservando la struttura del verso secondo il precedente tipo di descrizione). L'endecasillabo italiano è cambiato di molto nel tempo quanto all'interpretazione che ne hanno dato i poeti, ma 'bipartito', 'bipolare' o 'unitario', è sempre, quanto al modello essenziale, lo stesso verso: un verso che ha come ultima sillaba tonica la decima, e che necessita, per la sua riconoscibilità, di un punto di riferimento interno, cesura o sillaba tonica che sia.

2. Vale dunque la pena di ritornare sulla definizione del modello petrarchesco, che è tutt'uno, per via della storia della poesia italiana, con l'endecasillabo 'canonico'. La trattatistica italiana tre-quattrocentesca, come è noto, ignora quasi del tutto il problema della struttura interna del verso, e in particolare tace su eventuali accenti obbligatori in determinate posizioni; le eccezioni a questo silenzio sono rare e parziali, e non si lasciano interpretare senza ambiguità.

Nella lista di 'difetti della versificazione' (*vitia*) contenuta nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, il primo è così definito:

> Primum est sillabarum falsarum, et hoc novitios multos tangit: que licet invicem conrespondeant numero, sonitu attamen non se habent ad cursum- Et quare hoc tangit novitios, dico tibi: quia nesciunt suas

componere cantiones nisi sillabis numeratis: quod in aliis non ita contigit, qui non ad numerum, sed ad sonitum rimant[2].

La chiosa esprime, mi pare, il fatto, evidente nella prassi poetica, ma tutt'altro che chiaro nella riflessione teorica antica, che non è il solo numero delle sillabe a rendere un verso quello che è, ma la cadenza, cioè la posizione dell'ultimo accento; in termini moderni e astratti, che l'isosillabismo (s'intende romanzo) consiste nell'identità di posizione dell'ultima sillaba tonica[3]. La formulazione di Francesco da Barberino, però, non dà luogo ad una regola così rigorosa; è ben possibile che egli non dica molto di più di quanto aveva già detto Brunetto Latini nel *Tresor* (3.10), che le due parole in fine rispettivamente di due versi che devono rimare fra loro devono avere lo stesso accento, altrimenti non rimano (e, considerando il senso largo, anche se non sempre, di 'rima' e 'rimare', i due versi non risultano uguali)[4]:

> Car qui bien voudra rimer, il li covient a conter toutes les sillabes de ses dis en tel maniere que li vers soient acordables en nombre, et que li uns n'ait plus que l'autre. Aprés ce li covient il amesurer le .ii. derreines sillabes dou vers, en tel maniere que toutes les letres de la derreene sillabe soient semblables, et au moins la vocal de sillabe qui vait devant la derreniere. Aprés ce li covient il contrepesser l'asent et la vois, si que ses rimes s'entrecordent en ses assens. Car ja soit ce que tu acordes les letres et les sillabes, certes la rime n'i ert ja droite se l'asent se descorde[5].

Resta invece del tutto ipotetico che parlando di *sonitus* Francesco da Barberino si riferisca a qualche ulteriore condizione del ritmo del verso al suo interno.

Francesco Baratella intende forse parlare anche di accenti, dove si occupa della cesura:

> Cesura, ouer diuisione del uerso, che se clama pausa, la qual sia bella, e condecente, se po far in la terza sillaba, vt ibi, *Cum impio, e, chi no sta cum peccatore*. in la quarta, vt ibi, *Poco parlar e de collor che sazi*. in la quinta, vt ibi, *El bon rectore e quel che i soi nutrica*. in sexta, vt ibi, *Non ti dismentegar lalto commando*. in la septima, vt ibi, *Chi de lamor diuino pur se impiglia*. Ulterius nulla cesura siue diuisio fit, nisi forsan per artis ignaros. Ma la quinta e la septima cesura son piu consonante a la suauitade[6].

Sebbene il fatto di introdurre la cesura tra ciò di cui si deve tenere conto nel verso si debba alle fonti di Baratella, piuttosto che alla consuetudine sua o del padre con la metrica classica, come ha messo in luce Capovilla[7], il rimando di Dionisotti[8] a quella consuetudine e a quella metrica è valido (e lo sarà per altre descrizioni italiane della cesura), perché qui ‘cesura’ significa ‘posizione di un limite di parola’, anche se naturalmente non è mantenibile la specificazione ‘all’interno di un piede’ che vale per la metrica classica, ma il termine di riferimento è il verso. Il limite di parola comporta però anche, negli esempi, un accento, sulla stessa sillaba cui è attribuita la cesura (nel caso della «quarta» e della «sexta»), o su quella precedente (nel caso delle altre). Non siamo in realtà lontani dalla formulazione di Quadrio: «Queste Cesure appo noi altro non sono, che certe sillabe terminanti le parole, e succedenti immediatamente alle sillabe accentate»[9].

Un cenno generico, ma certamente riferito alla struttura interna del verso, in termini, quasi certamente, di disposizione di accenti (il ‘quasi’ è d’obbligo per la rapidità

dell'osservazione), è, alla fine del Quattrocento, nel *Comento* di Lorenzo de' Medici: «si potrebbono fare molti versi contenenti undici sillabe senza avere suono di versi o alcun'altra differenza dalla prosa»[10]. Ma il primo a esprimere, se non la parola, il concetto di endecasillabo canonico è Pietro Bembo, la cui formulazione rimarrà insuperata nella tradizione italiana, fino ai manuali odierni compresi, per chiarezza, semplicità e pertinenza:

> nel verso puossi gli accenti porre in modo che egli non rimane più verso, ma divien prosa, e muta in tutto la sua natura, di regolato in dissoluto cangiandosi; come sarebbe, se alcun dicesse: *Voi, ch'in rime sparse ascoltate il suono*; e *Per far una sua leggiadra vendetta*; o veramente *Che s'addita per cosa mirabile*, e somiglianti. Ne' quali mutamenti, rimanendo le voci e il numero delle sillabe intero, non rimane per tutto ciò né forma né odore alcuno di verso. E questo per niuna altra cagione adiviene, se non per lo essere un solo accento levato del suo luogo in essi versi, e ciò è della quarta o della sesta sillaba in quelli, e della decima in questo. Che, *con ciò sia cosa che a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti*, ogni volta che qualunque s'è l'una di queste due positure non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe[11].

Questa dichiarazione di Bembo ha da un lato valore normativo, e significa l'espulsione dalla 'buona' poesia delle varianti non canoniche dell'endecasillabo, ma dall'altro, se riferita a Petrarca e alla poesia che ne deriva, può ben dirsi 'legge di Bembo' anche nel senso descrittivo che si usa dare alla parola 'legge' negli studi di linguistica storica. L'aspetto normativo ha un'importanza minore, per quanto riguarda ora il mio discorso, ma non è ugualmente da trascurare, se si pensa alla trattatistica tardo-quattrocentesca documentata da

Dionisotti, a quel Guido Stella (Guido Peppi) la cui «ultima aspirazione, al di sotto e al di là della sistemazione grammaticale e metrica latina» è «che i vari accidenti della scansione soccorrano, volta a volta con stiramenti e contrazioni, a mettere insieme le undici sillabe ribelli che la misura del verso richiede»[12].

Per quanto riguarda l'aspetto descrittivo, il punto più rilevante è che, tolto l'accento sulla decima sillaba, che è quello che caratterizza la misura del verso (come si può dire oggi, ma era assai meno chiaro a Bembo), l'accento il cui spostamento snatura il verso, e lo riduce a un frammento di prosa di undici sillabe, è uno solo. In termini di 'attesa' il modello dell'endecasillabo canonico definito da Bembo si può descrivere in questo modo: ci aspettiamo un accento sulla quarta sillaba; se questo manca, lo attendiamo ancora sulla sesta sillaba; se anche questa attesa va delusa, non riconosciamo più l'endecasillabo. Il primo dei due esempi citati, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, sarebbe descritto, nei termini degli schemi canonici definiti da tutti i manuali che usano questa nozione e ripresi anche da Fasani (p. 5), come un endecasillabo di 4ª-8ª-10ª, variante del tipo *a minore* (cioè con accento di 4ª) più comune dell'altra di 4ª-7ª-10ª. Bembo però non considera l'accento di 8ª, che ricompare peraltro anche nel verso 'snaturato'[13], e implicitamente descrive il verso come rispondente allo schema 4ª-10ª. Il fatto è che Bembo, in ciò teoricamente molto fine, sta considerando non già l'andamento ritmico del verso (per il quale, allora, si potrebbe parlare anche di un accento di 1ª), ma gli elementi

che lo rendono ‘giusto’, ‘accettabile’ o ‘normale’, secondo la prospettiva che si vuole assumere, escludendo soluzioni estranee all’uso petrarchesco e alle quali egli non poteva nemmeno pensare, come sarebbe qui la cesura lirica[14], che in *Voi ch’in rime sparse ascoltate il suono* sarebbe perfettamente realizzata.

Dato per obbligatorio l’accento sulla quarta o sulla sesta sillaba, ulteriori precisazioni degli ‘schemi canonici’ descrivono alcune fra le molte possibilità teoriche di disposizione degli accenti. Se, nonostante i più vari esercizi di classificazione dei possibili schemi o delle ‘varietà’ dell’endecasillabo, resiste a giusto titolo la terna fondamentale 4ª-8ª-10ª, 4ª-7ª-10ª, 6ª-10ª, con l’aggiunta del tipo intermedio, ‘ambiguo’ tra *a maiore* e *a minore*, di 4ª-6ª-10ª, non è per caso, ma in primo luogo perché le tre figure sono effettivamente quelle caratterizzanti, con nessuna eccezione per la poesia petrarchistica e poche eccezioni al di fuori di quella. Per la probabilità prosodica non elevata dei nessi di accenti consecutivi, per il fatto che i poeti spesso li evitano, e perché un accento accostato ad uno pertinente dal punto di vista metrico può ben sussistere, ma, in genere, privo di quel tipo di pertinenza, non si sono mai fissate come modelli combinazioni in cui avessero rilievo la 5ª o la 9ª sillaba. A parziale eccezione, si potrebbe aggiungere, a completare l’elenco dei tipi ritmici[15] fondamentali, quello di 6ª-7ª-10ª, cioè l’endecasillabo prima pariniano e poi foscoliano («… della morte men duro? Ove più il sole…»). Ma questo manca dalla lista proprio perché è relativamente moderno, nella poesia e

ancor più negli studi di metrica[16]; e storica è la seconda e non meno importante ragion d’essere della terna, al posto della semplice coppia 4ª-10ª/6ª-10ª. L’accento di 7ª in un endecasillabo che abbia come accento obbligatorio quello di 4ª è possibile e in astratto probabile, Dante lo usa spesso, anche se meno di quello di 8ª, ma Petrarca ne riduce l’uso e la poesia petrarchistica cinquecentesca tende ad espellerlo (mentre resta comune nella poesia non lirica). La distinzione ‘metametrica’ dei due tipi, all’interno di quello che dal punto di vista della semplice correttezza dell’endecasillabo in quanto tale è uno solo, avviene perché uno dei due viene rifiutato, o piuttosto sconsigliato. Non so se sia una forzatura dire che per Minturno l’accento sulla 7ª non esiste, cioè non ha valore come accento metrico, a differenza di quello sull’8ª, ma è proprio questa l’impressione che si ricava da un passo dell’*Arte poetica*[17]:

> Laonde quel [quell’endecasillabo], che in su la quarta si posa, o leva la voce, è più grave, e più simile al Saffico, ed all’Endecasillabo Latino; dal qual’egli par, che sia tratto, e venuto in questa nostra favella; purché anche nella ottava, o nella sesta si possa riposare: perciocché quegli è più grave, ch’è più legato; e quegli è più legato, che più volte si posa. E però quel men di tutti sarà legato, che l’accento avrà solamente in su la quarta: qual’è,
>
> Se la mia vita da l’aspro tormento.

E all’interlocutore Ferrante Carafa, che gli domanda «Ove, e quando si permette, che ’l verso ne vada sciolto?» (dove ‘sciolto’ non si riferisce alla rima, ma alla ‘legatura’ data al verso dagli accenti), Minturno risponde[18]:

> Ove non è richiesta la numerosa vaghezza di lui, qual'è la Scenica, e specialmente la Comica, e la Satirica Poesia, *la qual'usa quel dire, ch'è simile alla prosa*: e quando per variare il Poeta cangia forma nel verso, acciocché quel, ch'è sempre d'un modo e simile a se stesso, non offenda, né sia nojoso, dov'egli paja troppo affettato, e con soverchio studio seguito; ma con la varietà diletti, la qual'egli serverà, se legherà il verso or nella quarta, or nella sesta, ora in quella e ora in questa, or nell'ottava ancora con l'una di loro, o pure con l'una e l'altra. *Ma rade volte, o non mai del tutto, lo scioglierà, se nella Poesia vaghezza, e leggiadria si richiede*.

Nella «Comica» e nella «Satirica Poesia», dove «vaghezza e leggiadria» *non* «si richiede», l'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª è naturalmente bene attestato anche nel Cinquecento, come nota Pirotti nel suo studio sull'endecasillabo dattilico[19]: Berni fa eccezione, si ricava dalle pp. 56-59, alla generale ritrosia cinquecentesca per questo tipo di endecasillabo, e con lui i burleschi (Antonfrancesco Grazzini) e i commediografi; così lo stesso Ariosto nelle commedie, diversamente che nel *Furioso*, e Giovanmaria Cecchi[20].

3. Ricapitolando, un endecasillabo 'canonico' è un verso il cui ultimo accento è sulla decima sillaba, e che porta un accento sulla quarta o, in mancanza di questo, sulla sesta. Tutte le ulteriori determinazioni dello schema non riguardano la 'correttezza' del verso, ma sono fatti di stile. Se non si mantiene chiaro questo punto, ci si inoltra, come la storia degli studi dimostra, in una selva di possibili schemi affidati per lo più o alla sensibilità e ai gusti del lettore, o all'imposizione dall'esterno al testo di griglie astratte, fatte magari passare per 'strutture profonde'. Quanto al primo caso, sia chiaro subito che la 'lettura' del verso da parte di un

esecutore materiale (attore, lettore ad alta voce) o virtuale (studioso che indica gli accenti da far più o meno risaltare) non è affatto cosa illegittima, anzi è connaturata alla vita del testo presso i suoi lettori: il testo in versi si scrive tenendo presenti certe norme (schema metrico ‘obbligatorio’), di cui si dà un’interpretazione più o meno fedele, allusiva, elusiva, trasgressiva, producendo una forma linguistica, il testo così come si legge sulla pagina, nel quale si può ancora verificare l’osservanza di quelle norme, ma che è aperto, per tutto il resto, alla libera interpretazione e ad un’esecuzione che ne faccia risaltare una possibilità ritmica piuttosto che un’altra; solo che questa interpretazione-esecuzione non deve essere confusa con il modello metrico che il verso, in quanto ‘corretto’, soddisfa[21]. Inoltre, per quanto libera, questa interpretazione-esecuzione, se vuole salvare la metricità del testo[22], deve tenere fermi i punti che corrispondono al modello metrico: dovrà precisamente, per l’endecasillabo, mantenere tonica la decima sillaba, e così, dovunque sia possibile, la quarta o la sesta (evitando dunque di creare versi non canonici, senza accento di quarta né di sesta, in più di quelli che realmente esistono). Sembrerebbe ovvio, ma non è. Dei dodici tipi possibili di endecasillabo individuati da Sesini (1939) in un articolo sempre molto citato[23], ed esemplificati tutti su Petrarca, sei non sono canonici:

2ª-5ª-8ª-10ª e ’l giorno andrà pien di minute stelle (*Rvf* 22,38)
3ª-5ª-8ª-10ª a Giudea sì, tanto sovr’ogni stato (4,10)
1ª-3ª-5ª-8ª-10ª nudo, se non quanto vergogna il vela (151,10)
2ª-5ª-7ª-10ª se non che ’l veder voi stesse v’è tolto (71,58)
3ª-5ª-7ª-10ª et col mondo et con mia cieca fortuna (223,7)

1^a-3^a-5^a-7^a-10^a onde questa gentil donna si parte (77,6)

In realtà i primi tre, nell'ordine della mia citazione (numeri 3, 6 e 9 della lista di Sesini) sono endecasillabi con accento di quarta, gli altri tre (numeri 4, 7 e 10) sono endecasillabi con accento di sesta. Il risultato sorprendente di attribuire a Petrarca ben sei tipi di endecasillabo non canonico nasce dall'applicazione di una legge prosodica che nella metricologia italiana ha avuto lunga fortuna, cioè (l'aggettivo è di Menichetti[24]) la «deleteria 'legge Malagoli-Camilli», secondo la quale «in italiano ogni accento, primario o secondario, è separato dal successivo da un minimo di una e un massimo di due sillabe atone», come sintetizza Bertinetto[25], che ne confuta la validità.

L'imposizione dall'esterno di griglie astratte (o di principi astratti), di cui dicevo sopra, non caratterizza dunque solo alcune forme di interpretazione 'generativistica' dell'endecasillabo[26], ma anche descrizioni del verso precedenti la grammatica generativa o non influenzate da essa.

4. Le deviazioni dallo schema dell'endecasillabo canonico, inteso nel senso metrico di 'schema obbligatorio', sono versi che non hanno né l'accento sulla quarta né l'accento sulla sesta sillaba. Sebbene il maggior numero di questi versi appartengano alle fasi più antiche della versificazione italiana, non ho difficoltà ad ammettere che nemmeno in quelle sono numerosi, né in assoluto né in percentuale. Ma, nonostante l'enfasi forse eccessiva che mi è capitato di porre

sulle deviazioni, non sono esse la ragione principale per cui l'endecasillabo italiano deve essere ricondotto, per spiegarne il modello, al *décasyllabe* provenzale, o più in generale al *décasyllabe* galloromanzo.

La ragione principale è che l'endecasillabo italiano si è storicamente formato all'ombra del modello galloromanzo; non solo nel senso che gli endecasillabi italiani sono stati scritti tenendo presenti i *décasyllabes* galloromanzi, per lo più dei poeti provenzali, ma più in generale e più specificamente perché la prosodia del verso italiano, in tutte le sue misure, è tributaria del verso galloromanzo in un punto essenziale, cioè nel fatto che l'isosillabismo consiste nell'identità di posizione dell'ultima tonica. Questo principio di isosillabismo, come nota Avalle[27] nel suo fondamentale lavoro sulle origini dell'endecasillabo, non risale né alla poesia latina né alla poesia mediolatina; e mi pare si possa dire che non corrisponde nemmeno alle condizioni dell'italiano, dove le sillabe atone finali hanno un grado di percepibilità che non spiega perché, dopo l'ultima tonica del verso, la loro presenza o assenza debba essere irrilevante per il ritmo. Invece, questo tipo di isosillabismo si spiega se si tiene conto del fatto che i calchi romanzi più antichi di versi mediolatini sono versi galloromanzi a uscita, all'inizio, quasi esclusivamente 'maschile' (ossitona), che corrispondono a versi latini che hanno lo stesso numero di sillabe, e si devono con ogni probabilità pensare come pronunciati anch'essi con uscita ossitona, come mostrano le farciture[28].

Una controprova si può indicare, sia pure con prudenza, in casi in cui, con qualche probabilità, convivono in italiano forme di verso di derivazione mediolatina con forme di verso di derivazione galloromanza. È il caso, secondo uno studio di Di Girolamo[29], dell'alternanza giullaresca di ottonario-novenario; se nella maggior parte dei casi si dovrà pensare con Contini a un problema di acclimatamento della misura francese dell'*octosyllabe*[30], non si dovrà trascurare, con Di Girolamo, la possibilità di un'alternanza tra l'esito italiano del dimetro trocaico (che dà l'ottonario piano con accento di 3ª), e l'esito galloromanzo (l'*octosyllabe*) del dimetro giambico, con, di regola in Italia, la nona sillaba atona, soprannumeraria rispetto alla resa delle otto sillabe con l'ultima tonica. Anche se ci si deve riferire a situazioni ormai remote dalle origini, non sarà superfluo considerare che in tutti i tentativi italiani coscienti di riprodurre un'uscita giambica[31] latina il risultato è un verso sdrucciolo con l'ultima tonica sulla terz'ultima delle sillabe del verso latino: l'esito italiano di un dimetro giambico sarebbe insomma un settenario sdrucciolo, non un novenario (tronco, o, all'italiana, piano); l'esito del trimetro giambico 'pieno' è l'endecasillabo sdrucciolo, come insegnano, accanto all'*Arte poetica* del Trissino, le *Commedie* dell'Ariosto (e naturalmente non solo queste)[32].

5. Il sillabismo romanzo, nato dalla trasposizione delle misure mediolatine in ambiente linguistico galloromanzo, è sempre stato saldo nella pratica dei poeti, con deviazioni significative ma minoritarie[33], ma, in misura altrettanto significativa, è sempre stato difficile da spiegare per i

trattatisti. Ciò non fa meraviglia, se si pensa che si tratta, appunto, di un fatto romanzo, mentre la pratica descrittiva in materia di lingua e di metrica non dispone di altro metalinguaggio che quello fondato sul latino: questo è evidente nelle antiche grammatiche del provenzale, che ricalcano i modi descrittivi dei grammatici latini (fin nel titolo il *Donatz proensals*), e può spiegare la mancanza di strumenti di cui palesemente soffrono le descrizioni metriche.

Non sarà però un caso che l'eccezione più rilevante (se si esce dal campo delle formulazioni ambigue e variamente interpretabili) sia rappresentata da un trattato provenzale del Trecento, le *Leys d'Amors*[34], che sul sillabismo si esprimono con molta chiarezza. Quando si parla di numero di sillabe del verso, dice il trattato, ci si riferisce al verso che termina con sillaba accentata; se il verso termina con una sillaba atona, allora deve 'crescere di una sillaba' rispetto alla misura di cui si parla:

> E pauzam ayssi aytal regla general, que cant nos en pauzam cert nombre de sillabas ad alqus versetz, coma vezetz ayssi que dizem que bordos al may deu haver .xij. sillabas et al mens quatre, deu hom entendre que·l bordos finisca en accen agut[35]; quar si finia en greu, adoncx deu creysher le bordos d'una sillaba. E finiss adoncx en accen greu can la dictios derreira del bordo ha longa penultima, coma *natura*, *cura*, *Maria*, *cortezia*, *conorta*, *coforta*, et ayssi de lors semblans; quar *natura* en la penultima, so·s assaber en aquel *tu*, ha accen lonc, et en la derriera sillaba, so·s assaber en aquel *ra*, ha greu accen que bayssha ad enjos, coma cauza pezans e greus[36].

L'esempio sul quale ciò viene applicato esplicitamente è il primo, quello del quadrisillabo (mentre per i successivi il fatto

resta sottinteso):

> E si tant es ques ab aytals bordos de quatre sillabas termenans en accen agut vols ajustar bordos termenans en accen greu, adonx cascus d’aquels bordos termenans en accen greu deu haver mays una sillaba; et ayssi meteysh entendatz de quantas que sillabas sian li bordo termenans en accen agut, quar li termenan en greu han mays una sillaba, segon qu’es dig, e segon ques hom pot ayssi vezer per ysshemple[37].

Dopo l’esempio in cui si alternano versi di quattro sillabe piani e tronchi, ci si preoccupa ancora di precisare che si tratta sempre dello stesso verso, nonostante la presenza di una sillaba atona in più alla fine:

> Ayssi pot hom vezer que mays han una sillaba li bordo que termeno en accen greu que li autre que termenan en accen agut; et enpero aquest compas apelam de quatre sillabas, quar segon qu’es dig havem respieg a l’accent lonc o agut, e no al greu, en aquest cas[38].

La coscienza del carattere specifico del sillabismo romanzo, che si mostra relativamente sicura nelle *Leys d’Amors*, non si può dire acquisita, dal punto di vista teorico, né in Italia, né nella tradizione teorica di lingua francese. In estrema sintesi, esiste una tendenza ricorrente a considerare il verso piano e quello tronco (in Francia; piano, tronco o sdrucciolo in Italia) come versi distinti, anche se imparentati fra loro in modo assai più stretto che non i versi di diverso numero di sillabe sotto ogni punto di vista.

La prima testimonianza in lingua francese (tardiva anche rispetto all’Italia, se si esclude il *Tresor*) è quella di Eustache Deschamps. Nell’*Art de dictier*[39], del 1392, la questione della

misura del verso è molto rapidamente affrontata in questo modo:

> … et toutefois que le derrain mot du premier ver de la balade est de trois sillabes, il doit estre de .xi. piez, si comme il sera veu par exemple cy après; et se le derrenier mot du second ver n'a qu'une ou deux sillabes, ledit ver sera de dix piez; et se il y a aucun ver coppé qui soit de cinq piez, cellui qui vient après doit estre de dix (p. 274)[40].

Deschamps intende dire che il verso piano ha 11 sillabe e il verso tronco 10, sebbene la formulazione sia impropria anche rispetto all'esempio che segue, o meglio sia riferibile con esattezza solo ai primi due versi (*exemple sur ce que dit est*, ivi):

> Je hez mes jours et ma vie dolente,
> et si maudis l'eure que je fui nez,
> et a la mort humblement me presente
> pour les tourmens dont je sui fortunez.
> Je hez ma concepcion
> et si maudi ma costellacion
> ou Fortune me fist naistre premier,
> quant je me voy de touz maulx prisonnier.

Che verso piano e verso tronco non siano dello stesso numero di sillabe è chiaro implicitamente poco più avanti, dove Deschamps raccomanda di alternare i due tipi nella ballata (p. 276):

> Et se doit on tousjours garder en faisant balade, qui puet, que les vers ne soient pas de mesmes piez, mais doivent estre de .ix. ou de .x., de .vii. ou de .viii. ou de .ix., selon qu'il plaist au faiseur, sanz les faire tous egaulx, car la balade n'en est pas si plaisant ne de si bonne façon[41].

Gli esempi dati sono due strofe di ballata, una di tutti *décasyllabes*, l'altra di tutti *octosyllabes*, con alternanza di

uscite maschili e femminili.

Dopo Deschamps, Jacques Legrand, che scrive entro il quindicennio successivo, ha una formulazione che permette di dire che il verso piano e il verso tronco sono lo stesso verso solo accettando un emendamento editoriale[42]:

> … et dient les rymeurs et les versifieurs françoys que ceste sillabe femenine ne se compte point quant elle advient à la fin ou[43] mylieu d'ung vers, mais en toute aultres places elle se doit compter, se ce n'estoit que voyeul viengne après elle, et lors les deux ne se doivent compter que pour une… (p. 3)[44].

L'anonimo delle *Règles de seconde rhétorique*[45] è più volte esplicito nell'assegnare una misura diversa (anche se ovviamente compatibile) al verso femminile rispetto al verso maschile:

> Chans royaux… sont de 5 couples et le Prince, qui est appellez l'Envoy. Et est de 11 lignes, chascune ligne de 10 silabes ou masculin et de 11 ou feminin… (pp. 21-22)[46].
> La taille des serventoys est ainsi comme il s'enssuit, excepté qu'il convient que la derraine ligne soit feminine et de 11 silabes, et la penultime ligne doit estre de 10 (p. 26)[47].
> Rime alexandrine, pour faire rommans, est pour le present de douze silabes chascune ligne en son masculin et de .xiij. ou feminin… (p. 28)[48].
> Autres tailles sont de douzaines croisiez, chascune ligne de 8 silabes en son masculin et de 9 en son feminin… (p. 29)[49].

Questo modo di misurare i versi ha una conseguenza per quanto riguarda il tipo di ballata in cui il numero di versi per strofa è uguale al numero di sillabe del *refrain* (cioè dell'ultimo verso della strofa, ripetuto uguale alla fine di ogni strofa e

dell'invio)[50]. Ne parla Baudet Herenc nel *Doctrinal de la Secunde Retorique*[51]:

> Cy s'ensuit une balade, et de matiere que l'on doibt tenir en puy d'escole, laquelle est de .xj. lignes en chascun couplet, pour ce que le reffrain est de .xj. sillabes (p. 179)[52].
> Aultre taille de balade que on doibt faire ou dict puy d'escolle, laquelle ne doibt contenir que dix lignes, pour ce que le reffrain ne contient que dix sillabes (p. 181)[53].
> Aultre taille de balade d'escolle, l'une de huit lignes, pour ce que le reff[r]ain contient .viij. sillabes, et l'aultre de .ix. lignes, pour ce que le reffrain contient .ix. sillabes (p. 182)[54].

L'anonimo del *Traité de l'art de rhétorique*[55] ha invece una formulazione in base alla quale si potrebbero considerare il verso maschile e quello femminile come due varianti della stessa misura, se i testi già citati non inducessero alla prudenza:

> Item, on doit rimer d'une part lez baston masculins et d'autre part les femenins... (p. 202). Et doit on aussi savoir que ung baston est masculins et l'autre est feminins. Celuy qui est masculins est celuy qui est rimé en voieux ou en lettre: en voieux, come *trinité*, *majesté*, *trouvé*, *planté*, *j'amay*, *plairay*, *randay*, *ami*; en lettre, comme *sertennement*, *preux*, *hardis*, *est*, *plan*, *venus*. Celuy bastons qui est rimé en demey voieux[56] est le baston femenins; et doit passer les autrez bastons masculins de celle sillabe la ou le demi voieu est joing, comme *dame*, *femme*, *lerme* (p. 203)[57].

Nel trattato di Jean Molinet[58], infatti, lo stesso tipo di enunciazione:

> Et est assavoir que tout metre dont la derraine sillabe est imparfaitte, de quelque quantité qu'il soit, excede le mettre parfait d'une sillabe (p. 217)[59],

convive con l’uso di espressioni come ‘verso di 9’ sillabe per l’*octosyllabe* femminile. Si veda la descrizione della *balade commune*, per la quale vale la regola già formulata da Baudet Herenc, che le strofe siano di tanti versi quante sillabe ha il *refrain*:

> Balade commune doit avoir refrain et trois couplès et l’envoy. Le refrain est la derreniere ligne desdis couplès et de l’envoy, auquel refrain se tire toute la sustance de la balade, ainsi que la sayette au signe du bersail. Et doit chascun couplet, par rigueur d’examen, avoir autant de lignes que le refrain contient de sillabes. Se le refrain a .viii. sillabes et la derrenière est parfaitte, la balade doit tenir forme de vers huytains; se le refrain a .ix. sillabes, les couplès seront de .ix. lignes, dont les quatre premieres se croisent; la .v^{e}., .vj^{e}. e .viij^{e}. sont de pareille termination, differentes aux premieres, et la .vij^{e}. et .ix^{e}. lignes pareilles en consonance et distinctes a toutes autres. Se le refrain a .x. sillabes, les couplès de la balade sont de .x. lignes, dont les .iiij. premieres se croisent, la .v^{e}. pareille a la .iiij^{e}., la .vj^{e}, la .vij^{e}. e la .ix^{e}. de pareille termination, et la .viij^{e} et .x^{e}. egales en consonnance. Se le refrain a .xj. sillabes, les couplès avront .xj. lignes, les .iiij. premieres se croisent, la .v^{e}. et .vj^{e}. pareilles en rime, la .vij^{e}., .viij^{e}. et .x^{e}. egales en consonance, et la .ix^{e}. et .xj^{e}. de pareille termination. Et est a noter que tout envoy, lequel a la fois se commence par Prince, a son refrain comme les autres couplès, mais il ne contient que .v. lignes au plus et prent ses terminations et rimes selon les derrenieres lignes des dessusdis couplès (pp. 235-236)[60].

Per quanto riguarda l’Italia, si sarà già notato che la breve digressione metrica del *Tresor* tiene conto esclusivamente delle rime (quindi delle uscite di verso) piane[61]. Ma, di fronte all’alternanza di uscite maschili e femminili del provenzale, anche Dante, per altri versi metricologo così agguerrito, ha le sue difficoltà. Dovendo commentare il verso di Giraut de Bornelh «Ara ausirez encabalitz cantarz»[62], come esempio

dell'uso dei *doctores* della poesia romanza di iniziare le *cantiones illustres* con l'endecasillabo, Dante si sente in dovere di annotare:

> quod carmen, licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est: nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente, et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen ammictunt; signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur, quod esse non posset nisi virtute alterius ibi subintellecte[63].

«Singolare spiegazione», dice bene Mengaldo nel commento, che non diventa meno singolare qualora si ricorra, con Pazzaglia[64], al concetto di «mora adiacens accentui» presente nei grammatici medievali e nelle *artes dictandi*. L'impressione è che qui come nel *Convivio*[65] Dante disponga solo del concetto, ereditato dal *Tresor*, di rima come uguaglianza delle *due* ultime sillabe del verso, cioè come rima di versi piani, o in altre parole che il suo concetto di isosillabismo sia, sul piano strettamente teorico, indipendente dal concetto di posizione dell'ultimo accento[66] (ciò che ovviamente non gli impedisce, sul piano della prassi, di usare correttamente endecasillabi tronchi e sdruccioli, anche se del tutto eccezionalmente nella poesia lirica, e raramente nella *Commedia*)[67].

Per Antonio da Tempo[68], l'endecasillabo piano, tronco e sdrucciolo sono tre versi diversi, di 11, 10 e 12 sillabe, almeno sul piano della descrizione, anche se naturalmente le regole assegnate al verso di 10 e al verso di 12 sillabe sono tali da

mantenere l’ultimo accento sulla 10ª sillaba in tutti i casi. I sonetti *duodenarii meri*, dunque,

> debent constare in quolibet versu ex duodecim sillabis, et dictiones consonantes debent esse polysillabae breves, quae proferantur cum accentu correpto; et non debent esse monosillabae nec bisillabae in prolatione rithimi, sed semper debent concordare in tribus sillabis ultimis consonantium, quod non est in aliis… (cap. XXI)[69].

Antonio si preoccupa di osservare che i versi sdruccioli fanno eccezione a quella che per lui dev’essere ancora la regola, come per Dante, cioè che una rima ‘normale’ si fa in due sillabe. Oppure i sonetti *duodenarii* possono essere *mixti*, alternare cioè versi di 12 e 11 sillabe:

> Nam mixtus duodenarius sonetus compilatur cum uno versu duodecim sillabarum, quae sunt in fine rithimi et in consonantia breves cum polysillabis dictionibus in rithimis cum accentu correpto prolatis; et cum versu sequenti undecim sillabarum, quae in fine rithimi habent dictiones et consonantias productas cum accentu producto in prolatione; vel e contra (cap. XXII)[70].

Muti, invece, sono i sonetti in rima tronca:

> Ubi sciendum est quod sonetus mutus debet constare in versu quolibet ex decem sillabis ad plus. Et est ratio diversitatis inter hunc et undenarium, de quo supra dictum est, et alios sonetos, quia melius consonat auribus ex decem quam ex undecim sillabis, eo quia est mutus (cap. XXVIII)[71].

Anche qui non si trascura di notare che la rima non è ‘normale’:

> Et idcirco dicuntur *muti*, quia quasi mutam habent sonoritatem in consonantia quae est solum ex una sillaba et non sonat nisi ultima litera quantum ad consonantiam… (cap. XXVIII)[72].

Per Francesco da Buti[73] gli endecasillabi piani («se la penultima è lunga») hanno 11 sillabe, quelli sdruccioli («s'ella è brieve») ne hanno 12, quelli tronchi 10; egli introduce dunque così al verso della *Divina Commedia*:

> et ogni verso è di undici sillabe, se la penultima è lunga; e, s'ella è brieve, è di dodici, sì come appare in questo verso C. I d'Inferno: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, che è di undici sillabe, et in quest'altro C. XXIV: *Parlando andava per non parer fievole*, che è di dodici sillabe. Possono ancora essere di dieci, sì come quelli che finiscono in dizione monosillaba; cioè d'una sillaba, sì come in quel verso C. XXVI: *Così fosse ei, da che pur esser de*, bene molti duplicano *e* e dicono *dee*, e fannolo di undici sillabe, e sì come in quel verso del XXVI Canto di Purgatorio, che dice così; *Tan m'abelhis vostre cortes deman* lo quale è di dieci sillabe.

Per il Bembo gli endecasillabi piani, tronchi e sdruccioli sono tutte forme dello stesso verso; ma il problema è di attribuire una ragione a questo fatto. La ragione è il diverso 'peso' delle toniche da un lato e delle post-toniche dall'altro; dice dunque Bembo parlando dell'accento (II, XIV):

> La qual giacitura, perciò che ella uno dei tre luoghi suole avere nelle voci, e questi sono l'ultima sillaba o la penultima o quella che sta alla penultima innanzi, con ciò sia cosa che più che tre sillabe non istanno sott'uno accento comunemente, quando si pone sopra le sillabe che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, perciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdrucciolosa. Quando cade nell'ultima sillaba, ella acquista loro peso allo 'ncontro; perciò che giunto che all'accento è il suono, egli quivi si ferma, e come se caduto vi fosse, non se ne rileva altramente. E intanto sono queste giaciture, l'una leggiera e l'altra ponderosa, che qual volta elle tengono gli ultimo loro luoghi nel verso, il verso della primiera cresce dagli altri d'una sillaba, et è di dodici sempre, ché le ultime due sillabe, per la

> giacitura dell'accento, sono sì leggiere, che dire si può che in luogo d'una giusta si ricevano:
>
> Già non compié di tal consiglio rendere;
>
> e quello dell'altra, d'altro canto, d'una sillaba minore degli regolati è sempre, e più che dieci avere non ne può, il che è segno che il peso della sillaba, a cui egli soprastà, è tanto, che ella basta e si piglia per due:
>
> Con esso un colpo per la man d'Artù[74].

Ciò che manca in questa spiegazione è il motivo per cui il 'peso' o la 'leggerezza', rispettivamente, delle toniche e delle post-toniche hanno effetto solo in fine di verso e non anche al suo interno (il che darebbe, per inciso, una metrica accentuativa del tutto estranea al sistema italiano); ma questo è proprio quanto Bembo non è in grado di spiegare, perché il principio dell'isosillabismo romanzo non nasce da condizioni fonetiche dell'italiano. Diversamente da Bembo, non spiega ma descrive con assai più rigorosa esattezza il principio Claudio Tolomei, forse per primo, in ambito romanzo, dopo le *Leys*, nell'operetta *La rima che cosa sia, et quante lettere bisogni rimare*[75]:

> Con una regola sola si puol dar la forma a queste sorte de versi corti [= tronchi], piani et sdruscioli, et che con uno avvertimento solo abbracci ancora tutte le altre sorti et c'insegni quanto s'habbia ad accordare, et quanto no. Il qual da l'accento nasce, imperoché, dovendo ne' versi undenarii esser per forza l'accento acuto ne la x. ma sedia, la quale è l'ultima sillaba del v. o piede, et nei settenari dovendo star l'accento nella vi. a sedia, che è la posciaia sillaba del 3. o piede, si piglia questa regola universale et infallibile a tutti i versi: che la rima s'ha da fare da la vocale ove è l'accento acuto insin al fin del verso, e sianovi quante lettere si voglia.

6. Un altro punto che non si può passare sotto silenzio, anche se in questo caso sono costretto a limitarmi a poco più di una parentesi, è quello del trattamento dei nessi di due vocali, la prima delle quali tonica, in fine di verso e al suo interno. Il collegamento con la più ampia questione del sillabismo, e quindi dei rapporti fra versificazione italiana e gallororomanza, non è naturalmente sfuggito, come invece ai più, a Roberto Antonelli, che vi si sofferma nell'introduzione al suo *Repertorio metrico*[76]. Dato, come giusto, per acquisito che il trattamento normale di *mai*, *mia*, *mio* e simili sia quello dichiarato da Antonio da Tempo[77], e cioè che tali nessi siano considerati bisillabi in fine di verso (uscita piana, non tronca), monosillabi all'interno[78], il problema che si pone riguarda le rime interne in *ai*, *ia*, *io*, ecc., nel caso delle quali un monosillabo, all'interno del verso, si troverebbe, o si trova a rimare con un bisillabo finale di verso. Il fatto non sarebbe ancora davvero preoccupante, se non si dovessero registrare tra fine e interno di verso, come fenomeno evidentemente collegato all'altro, rime di forme *are*, *one* ecc. con forme apocopate in *ar*, *on* ecc.; l'editore di testi antichi si trova dunque a dover accettare o una fioritura di rime imperfette, o una fioritura di cesure epiche[79]. La seconda ipotesi, com'è noto, fu trovata seducente dalla Serretta[80]; ma non spiega perché si debbano mantenere con valore fonetico, rispetto alle grafie dei manoscritti, le uscite in *are*, *one* ecc. in cesura o in rima interna, e correggerle invece, o considerarle pure grafie (che fa lo stesso) quando siano in altre posizioni. Antonelli, che opta decisamente per il mantenimento delle

rime imperfette (imperfette, s’intende, come lo è la rima siciliana: rime ‘culturali’ anziché strettamente fonetiche), non ha una risposta definitiva, ma ha il merito di delimitare il problema con esattezza:

> Le rime (e dunque le cesure) apocopate e sineretiche sembrano perciò essere patrimonio irrecusabile della lirica delle origini e vanno probabilmente intese come aspetti italiani di un tipo di cesura (e rima) ossitona (maschile). Non si tratta quindi di cesure asimmetriche né di anticipazione della rima ma semmai del necessario spostamento (riequilibrio) prosodico (di misura sillabica) conseguente ad una cesura maschile (problematica, in quanto al tempo stesso rima maschile, per il sistema italiano). Più difficile stabilire se si tratti unicamente di effetti analogici conseguenti all’adattamento del sistema linguistico e metrico provenzale a quello italiano ovvero di altro. Si potrebbe pensare infatti anche ad una sottospecie di rima per l’occhio (rima bisillabica finale vs. rima monosillabica interna) se non si trattasse di una conseguenza più che di una spiegazione eziologica. Più legittimo e probabile collegare invece la spiegazione precedente (come del resto la stessa rima per l’occhio) al rapporto fra omofonia e cadenza recuperato da Avalle[81], con il vantaggio di coordinare cultura trobadorica (romanza) e notarile, mediolatina (vedi i trattatisti citati da Avalle), e di porre su basi più complessive anche il problema etimologico tuttora rappresentato dall’endecasillabo (certamente di origine provenzale, ma con quali precise forme di adattamento?) (pp. XLVII-XLVIII).

In effetti il doppio trattamento dei nessi di vocale tonica e vocale atona, anche a prescindere dal caso della rima interna, è una peculiarità che distingue il sistema linguistico italiano da quello provenzale. In provenzale *ai* (con *ais* e *ait*), *ei* (con *iei* e *eis*), *oi* (con *ois*), *ui*, *au* (con *aus*, *aut*, *auch*), *eu* (con *ieu, eus*, *ieus*), *iu* (con *ius*), *ou* (con *out*, *outz*) danno esclusivamente rime maschili, mentre *ia* (con *iatz*) dà esclusivamente rime femminili[82]. Questo fatto noto risulta ancora vero dopo una

verifica esaustiva condotta, nel *Répertoire* di Frank, sui testi (o meglio sulle schede ad essi relative) che la consentono, con esclusione cioè dei testi in *coblas unissonans*, delle *coblas esparsas*, dei frammenti, dei testi a schema variabile, dei testi con rime innovate in cui però la rima del tipo detto è rima costante attraverso tutte le strofe, dei discordi, e di un caso in cui *ai* e *ais* rimano solo fra loro (382:107-43,1). Per tutti gli altri testi, la verifica è consentita dal fatto che la poesia provenzale non ammette, in versi omologhi di strofe successive, l'alternanza di uscite maschili con rime femminili. Fra le rarissime eccezioni a questa regola[83], troviamo anche rime in *ai* (879:10-234,5), *ais* (12:1-88,1; 17:3-356,2), *éu* (196:2-293,24), *ia* (3:11-305,8; 3:13-305,15; 196:2-293,24), ma in nessun caso l'irregolarità è specificamente limitata a una di queste rime, ma riguarda sempre più in generale il rapporto tra uscite maschili e femminili non equivoche. All'interno del verso *ia* vale due sillabe[84], mentre gli altri nessi sono normalmente monosillabici, bisillabici solo eccezionalmente[85].

Di nuovo, la situazione italiana si spiega male se si resta esclusivamente all'interno del sistema linguistico italiano, dove potrebbero spiegarsi bene oscillazioni nel valore sillabico attribuito a certi nessi di vocali, ma non che un nesso bisillabico si trovi a rimare con lo stesso con valore monosillabico. Invece, è possibile che l'interpretazione delle uscite di verso in vocale tonica seguita da vocale atona come uscite piane sia secondaria, e rappresenti un aspetto di quella stessa incomprensione per la natura del sillabismo (gallo-)romanzo discussa nel paragrafo precedente; nella

prassi, invece, quegli stessi nessi possono essere stati considerati monosillabici, almeno nei casi in cui sono in rima con nessi monosillabici interni. L'oscillazione alquanto elastica che ne risulta può rappresentare un altro aspetto di quell'‘allentamento di regole', dal centro della poesia provenzale alla periferia romanza, che ho già notato per quanto riguarda le regole dell'alternanza-equivalenza delle uscite maschili e femminili[86], e sul quale ha ancor meglio richiamato l'attenzione Antonelli nella citata introduzione al suo *Repertorio metrico*, per fenomeni di livello superiore:

> È come se nel progredire dal centro alla periferia alcune categorie metriche perdano progressivamente di forza e si disarticolino, dando magari talvolta vita a formazioni nuove e persino più prestigiose (il sonetto). In un'ottica di macrosistema – stando almeno a quanto desumibile dal *Répertoire* del Frank – il trasferimento della lirica provenzale nel Regno sembra essere il risultato di una grande «frammentazione», i cui sparsi detriti sarà possibile comporre soltanto raccogliendo tutte le fila del nuovo ordinamento lirico «italiano» (p. xx).

In quest'ottica (un'ottica peraltro tutta da confermare, approfondendo quello che per me è ora solo un suggerimento di ricerca), il caso delle rime interne apocopate è diverso: qui la tensione non è tra il potenziale monosillabismo e l'abituale bisillabismo (nella coscienza metrica) dei nessi vocalici in fine di verso, ma tra la cesura maschile, regolare nella versificazione italiana, e la cesura epica, estranea alla versificazione italiana come eccezionale in quella provenzale, e perciò rifiutata, si direbbe, al prezzo di introdurre rime imperfette[87]. Non è naturalmente l'unica soluzione possibile: l'uscita piana della rima interna può essere mantenuta con la

cesura lirica, con la cesura italiana, o con il recupero della sillaba in sinalefe con il secondo emistichio. In *Ora parrà s'eo saverò cantare* Guittone usa nello stesso testo, anzi nella stessa stanza i quattro sistemi:

> ch'a om tenuto saggio audo contare
> che trovare – non sa né valer punto (cesura lirica)
> omo d'Amor non punto;
> ma' che digiunto – da vertà mi pare, (cesura italiana)
> se lo pensare – a lo parlare – sembra (sinalefe)
> …
> dunque como valere
> pò, né piacer – di guisa alcuna fiore… (apocope)[88].

7. Quanto al *décasyllabe* dei trovatori provenzali, nel mio saggio precedente ho messo l'accento, come fa notare correttamente Frare, sul fatto che «le differenze tra il *décasyllabe* provenzale e l'endecasillabo delle origini non sono poi così rilevanti: infatti, la cesura epica è rara già nella poesia trobadorica provenzale, dove, tra l'altro, è spesso assimilabile a quella lirica [si intenda: *italiana*] dalla presenza dell'elisione o della sinalefe, mentre, d'altra parte, appare, sia pure come caso patologico, in Monte Andrea; ancora l'alternanza in uno stesso testo tra versi *a maiore* e *a minore*, caratteristica precipua della nostra versificazione endecasillabica fin dalle origini, non è sconosciuta né al francese né al provenzale»[89]. Questa impostazione, come ognuno avrà notato, derivava dall'ancora oggi fondamentale *Preistoria dell'endecasillabo* di Avalle, di cui sviluppavo le conseguenze nel modo a mio parere più coerente. Tuttavia, per quanto possa apparire contraddittorio con l'idea che l'endecasillabo italiano sia uno

sviluppo storico, in un'altra lingua, del *décasyllabe* provenzale, bisogna ora mettere l'accento (come già facevo in parte, ma troppo implicitamente) sul fatto che, nella sua struttura metrica (intendendo sempre 'struttura metrica' come l'insieme degli elementi caratterizzanti, normativi), il *décasyllabe* provenzale è altra cosa dall'endecasillabo italiano: le forme italiane rimandano a quelle provenzali, ma interpretandole (com'è del resto ovvio) non attraverso una descrizione strutturale, ma attraverso i testi, cioè a partire dalle forme sintattiche realizzate.

Sebbene esista in provenzale e in francese una forma di *décasyllabe* 6+4, il *décasyllabe* usato dai trovatori è pressoché esclusivamente un verso *a minore*. Vero è che le *Leys d'Amors* ammettono, sia pure in forma di divieto, la possibilità della forma 6+4, menzionata subito dopo l'esempio di *décasyllabes* regolari fornito dal trattato[90]:

> Senher vers Dieus, qu'en la crotz perdonetz
> al bon layro, e moren l'autregetz
> lo joy del cel, la mi' arma salvatz
> e·ls mieus forfaytz, Senher, me perdonatz,
> e no·m layshetz a l'enemic decebre,
> e vulhatz me lassus al cel recebre.

> E devetz saber que en aytals bordos de .x. sillabas es la pauza en la quarta sillaba; e ges no deu hom transmudar lo compas del bordo, so es que la pauza sia de .vj. sillabas e·l remanen de quatre, quar non ha bela cazensa, segon qu'om pot vezer en aquest ysshemple, lo qual pauzam per aquela meteysha sentencia[91]:

> Verays Dieus Ihesu Crist, que perdonetz
> en la crotz al layro, e li donetz
> la joy del paradis, vos me salvatz

e·l mieus falhimens grans me pardonatz;
no·m puesca l'enemix en re decebre,
e vulhatz sus lo cel m'arma recebre[92].

Ma all'accento posto qui sul divieto corrisponde nella poesia lirica provenzale un'effettiva assoluta rarità di uso della misura 6+4, tanto che i pochi esempi adducibili devono essere considerati come delle deviazioni recuperate, al pari di altre (come ad esempio la 'rima atona'), nell'esecuzione musicale del testo.

Il modo più economico per definire la cesura nel *décasyllabe* provenzale (e galloromanzo), da un punto di vista descrittivo, è di intenderla come un limite di parola, in una determinata posizione del verso, che permette di concepire lo stesso come formato da due misure. Originariamente le due misure sono entrambe, a norma del sillabismo romanzo, due serie di sillabe l'ultima delle quali è tonica, con eventuale atona soprannumeraria nel caso in cui l'ultima parola di una misura sia piana (quindi con eventuale cesura epica). Poiché il verso, pur formato da due misure, è pur sempre concepito come un'unità, il trattamento delle parole piane alla fine della prima misura diventa, fin dai trovatori antichi, diverso da quello delle parole in fine di verso, con la tendenza a evitare la cesura epica (che crea problemi per la melodia) e a preferire la cesura lirica (uscita di parola piana in terza e quarta sillaba, con la possibilità, nel canto, di accentare ugualmente la fine di parola anche se atona)[93]. Stabilito il modello, il limite di parola può essere anche solo virtuale (sullo stesso tipo della tmesi di parola tra verso e verso, che in provenzale si usa nel

caso di versi molto corti), naturalmente in un numero limitato di casi: in effetti la cesura italiana (uscita di parola piana in quarta e quinta sillaba), che fa sì che la quinta sillaba appartenga a una parola del primo emistichio ma conti nel secondo (e che quanto al limite reale di parola il primo emistichio sia di cinque sillabe anziché di quattro, e il secondo di cinque anziché di sei), è notevolmente più rara della cesura lirica. La definizione ‘metrica’ di cesura non tiene conto di nessun elemento sintattico[94]; in questo modo, sul piano del ‘modello metrico’, si ottiene per il *décasyllabe* un modello sostanzialmente unico, rispetto al quale i casi in cui non sia possibile individuare un limite di parola nemmeno alla quinta sillaba (o alla quarta con tmesi della finale atona) giocano il ruolo di deviazioni del tutto occasionali. È evidente però che sul piano della realizzazione linguistica del verso, come nella sua esecuzione, sono possibili di caso in caso tipi di pausazione diversa, fra cui molti versi che, trascurando il modello metrico, possono essere eseguiti come *a maiore*.

A una verifica eseguita per campioni, ma esaustivamente, salvo diverso avviso, all’interno dell’opera di ognuno dei poeti che citerò[95], nessun *décasyllabe* 6+4 non interpretabile *a minore* è reperibile nell’opera di Aimeric de Belenoi, Albertet de Sisteron, Arnaut Daniel, Arnaut de Mareuil, Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Cadenet, Falquet de Romans, Gaucelm Faidit, Guilhem Ademar, Guillem de Berguedà, Guilhem Figueira, Guilhem Montanhagol, Guillem de Saint Didier, Guiraut Riquier, Rambertino Buvalelli, Lanfranco Cigala, del Monaco di Montaudon, di Peire Rogier, Peirol, Pons

de Capduoill, Pons de la Guardia, Raimbaut d'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Miraval, Rigaut de Berbezilh, Sordello. Uno solo risulta nell'ed. Sharman di Giraut de Borneil da un emendamento poco condivisibile sul ms. unico S^{g}[96]. L'unico verso *a maiore* di Uc de Saint Circ (sarebbe una cesura epica *a maiore* ridotta in sinalefe) è probabilmente tale solo in apparenza: «e de bon'esperansa en gran plazer» (457,35 (XI), 9), da intendersi a mio avviso, con un ritocco in realtà solo grafico, «e de bona esperansa en gran plazer» (cesura lirica seguita da sinalefe, anch'essa una figura rara, ma meno eccezionale). Un verso *a maiore*, e addirittura con cesura italiana, potrebbe essere questo di Guillem de Cabestany: «Ja non trobares alas de colomp» (213,7, 38)[97], se il testo non fosse molto sospetto[98].

Un solo esempio si può citare, rispettivamente, nell'opera di Aimeric de Peguilhan e Peire Bremon Ricas Novas:

Aimeric de Peguilhan, 10,11, 51

Marques de Monferrat, vostr'ansessor

Peire Bremon Ricas Novas, 330,3a (XV), 5

e degraz l'engardar de fallimen[99]

Due esempi in tutto nell'opera, rispettivamente, di Folchetto di Marsiglia e di Peire Vidal:

Folchetto di Marsiglia

155,3 (X), 13 mas aisi·m retengratz quo·l fols rete
155,18 (VII), 42 quan al comensamen m'en desesper

Peire Vidal

364,30 (XXIX), 10 e non ai enemic tan sobrancier
364,49 (XVIII), 12 qu'a totas podetz dir: «Tas te, milan!».

Fra i *décasyllabes a minore*, bisogna confermare, sugli stessi campioni, che la stragrande maggioranza hanno cesura maschile o (in proporzione molto nettamente inferiore) cesura lirica, mentre la cesura italiana è pur sempre un'eccezione, ma è documentabile in ben altra misura rispetto alla cesura *a maiore*. Nessun esempio, però, in Aimeric de Belenoi[100], Albertet de Sisteron, Arnaut de Mareuil, Bernart de Ventadorn, Cadenet, Falquet de Romans, Guillem de Berguedà, Guilhem Figueira, Guilhem Montanhagol, Guiraut Riquier, Lanfranco Cigala, Peire Bremon Ricas Novas, Peire Rogier, Pons de la Guardia, Raimbaut d'Aurenga, Sordello.

Dallo spoglio qui di seguito riportato, relativo ai restanti poeti fra quelli fin qui nominati, si nota che l'uso della cesura italiana è particolarmente notevole in Peire Vidal (ben 17 occorrenze), e variamente presente in altri poeti[101].

Aimeric de Peguilhan [ma Daude de Pradas]

10,53, 38 Quar no l'enguana de re·l miradors[102]

Arnaut Daniel

29,4 (XIII), 35 baillir que clauon Tigris e Meandres
29,9 (XII), 5 ab las amiguas en cui entendem
29,14 (XVIII), 15 que plus mi nafra·l cor que colp de verja

Bertran de Born

80,1 (G. 4), 14 Pos Na Guiscarda nos es sai tramesa
80,7 (G. 38), 44 Qu'ab thezaur jove pot pretz guazanhar

80,15 (G. 6), 27 E ja l'us l'autre non poscam amar
80,19 (G. 2), 29 E la paraula fon doussa et humana[103]
80,31 (G. 29), 7 Tro la demanda q'a faita a conquesa[104]
80,34 (G. 21), 1 Qan la novella flors par el vergan

Folchetto di Marsiglia

155,3 (X), 2 aissel qui·s laissa vencer ab merce!
155,8 (V), 53 neis si·m doblava·l mals d'aital faisso
155,15 (XIX), 21 que·l nostre viures don em cobeitos
155,18 (VII), 7 que benananza non pot hom aver

Gaucelm Faidit

167,57 (6), 2 per una bela flor e·l sieu clar vis[105]
13 plus pros, plus savi' e plus conoissens

Guilhem Ademar

202,9 (VII), 22 Qan mi cuideron mal far, m'ant faich be
218,1=128,1 (XV), 50 ni ama donna, ops es q'en pretz aia

Guillem de Cabestany

213,7, 34 Que eu non volgra que fos ma cusina[106]

Guillem de Saint Didier

234,3 (II),
21 Ai! cals franqueza for'e cals merces
44 Cum fai la rosa qand nais de novel
234,4 (III),
6 Ni non am cellas c'amariant me
53 A la Marchesa vei son pretz montar
234,12a (X = 15a), 14 Los vius laissera per nos a veszer

Giraut de Borneil

242,35 (LII, apocrifa)[107], 3 Qu'eu non amava ni non er' amaz
242,52a (LXVIII, apocrifa)[108], 12 que sel qui dona pert sa manentia
242,55 (LXXIV), 59 Lo comtes entre lor, com us bons chanz

Rambertino Buvalelli

281,1 (VII), 55 e ja Dieus noca·m sal, s'ieu de ren men

Il Monaco di Montaudon

305,3 (III), 49 mas de vos, dompna, qu'en cor vos mezes

Peire Vidal

364,4 (XXXVIII), 26 Lieis que no·m denha vezer ni auzir
364,7 (XXIV), 33 De Cataluenha e de Lombardia
364,10 (I), 25 Dieus vos sal, dona, quar etz bell'e pros
364,14 (XXI), 1 Bon'aventura don Dieus als Pizas
364,30 (XXIX), 33 Que tot jorn cridon: «Aspa et Orsau!»
364,36 (XXXVII),
18 Ma bella domna, car ilh no·m socor
21 Doncs, per que·m sona tan gen ni m'acuelh
364,40 (XLIII),
12 Qu'en me no troba nullas ochaizos
22 Ren no·m val forsa ni genhs qu'eu·il enqueira
29 Ill es tan doussa, franc'e plazenteira
364,42 (XLI), 26 Quar nulha dona peitz no s'acosselha
364,49 (XVIII),
11 Ma bella domna dols', a vos que cal
17 Na Raimbauda, dona, d'aisso·m van
21 A! Bella domna, cui am e dezir
30 Mas aitals armas fetz per mi aucir
364,50 (XXVI), 42 Que laisset Lazer morir denan si
97,7=364,32 (XLV), 30 Ni bona domna sela qui·l consen

Peirol

366,28 (XXXII), 7 no·m clamarian Sarrazis Johan

Pons de Capduoill

375,2 (I),
6 E qui per terra ni per manentia
49 Sol non remaingna per cor recregen
375,7 (XXIV), 43 La lauzen l'angel ab joi et ab chan

375,10 (XV), 19 C'ab vos son fadas las plus conoissens
375,26 (XXVII), 25 Si nom perdona la colp' el faillir
36 E la plus gaja del mon, cui ador

Raimbaut de Vaqueiras

392,2 (X), 5 la meillor dompna, q'ella·m n'es fermanssa
392,5a (XXIV), 7 Oy, aura dulza, qui vens dever lai
392,29 (XXI), 36 (R.) ni en sa dame ni el ben qe·il fai[109]

Raimon de Miraval

406,16 (LI, dubbia)[110], 39 (R.) En Lombardia podetz ben si·us platz
63 (B.) Que de las dompnas nais lo grans engans
406,34 (XXI), 31 Pueis fora meiller vostre mandamens

Uc de Saint Circ

457,5 (XXI), 1 Antan fez coblas d'una bordeliera
457,43 (XXVI), 3 Qui bel don dona lai o non s'escai

Quanto alla possibile origine della cesura italiana, si può pensare che essa derivi dai casi in cui, con uscita di parola piana in quarta e quinta sillaba, la cesura epica è evitata dalla sinalefe o dall'elisione di fronte a vocale iniziale del secondo emistichio. Evitata o, nella poesia epica dove la cesura epica è un fatto regolare, evitabile: già nella *Chanson de Roland* non è poi così raro il caso in cui si incontrino vocale finale atona, soprannumeraria, di primo emistichio e vocale iniziale di secondo emistichio; per l'esattezza 51 casi sui primi 1000 versi dell'edizione Segre[111]. Un confronto in particolare può essere significativo, tra il v. 371 e un verso di Bertran de Born (in entrambi i casi il riferimento è a Carlomagno):

Ch. Rol. 371 Ki cunquist Puille et trestute Calabre!

80,29 (G. 28), 24 Per cui fon Poilla e Sansoigna conquesta.

Si tratta specificamente del caso in cui, dopo un primo emistichio con accento sulla quarta e uscita femminile, il secondo emistichio comincia con un monosillabo vocalico o iniziante per vocale. Uno spoglio meramente esemplificativo mostra come questa situazione, all'interno di quella più generale della cesura epica evitata dalla sinalefe (e che qui trascuro di esemplificare ulteriormente), sia tutt'altro che assente dalla poesia trobadorica:

Aimeric de Belenoi

9,3 (I), 42 On la rein'a tan ric pres conques
9,21 (XV), 35 que no ss'o tengu'a anta ni a tala

Arnaut Daniel

29,12 (V), 5 adonc mi fueill'e·m flor'e·m fruch' Amors

Arnaut de Mareuil

30,14 (dubbia), 1 La cortezi' e·l guayez' e·l solatz
30,24 (VII), 4 de pretz conquerr' e de joy mantener

Duran de Carpentras[112]

126,2, 18 ni c'om lo dei' en nuilha cort grazir

Folchetto di Marsiglia

155,11 (XIV), 25 Don', esperans' e paor ai de vos[113]

Falquet de Romans

156,8 (II), 10 Ma bella dompna, a vos me valla Deus!
15 Sol c'a vos plaza, anz m'es plasenz et leus

Gaucelm Faidit

167,30a (4), 6 e, per la belh’ on joys creys et enansa
167,61 (32), 23 sol aitan n’aj’ e·l desir eissamen

Guilhem Ademar

202,6 (I), 31 trazit per femn’ a pechat et a tort
202,9 (VII), 14 Qui temps esper’ e no fai qan temps ve
281,6 (X), 42 Q’ieu vi la bell’ ab la cara rizen

Guillem Montanhagol

225,10 (X), 34 siegua m’estern’ e franha fals’usansa

Guillem de Saint Didier

234,3 (II),
17 Ai! bella dompn’ ab gen cors benestan
38 Si tot li tard’ el no·i·s desesper jes
39 Que bona domn’ a tot, quan deu, respon
234,4 (III),
36 Quand hom las preg’ e lor serv d’avinen
39 Cais qu’ilh es car’, e d’aiso non a re
42 E puois o tard’ un an o plus verten
234,9 (VII), 27 Belha res mal’ e co·us falh cortezia
234,12a (X = 15a), 17 Parles ab l’autr’. O ja tengr’eu a vos!

Rambertino Buvalelli

281,6 (dubbia II), 42 q’ieu vi la bella ab la cara rizen

Lanfranco Cigala

282,16 (III), 42 si tot sui vostr’un pauc forsadamen

Il Monaco di Montaudon

305,1 (I), 25 mas de vos, dompna, ai temenss’ e tremor

Peirol

366,3 (II),
11 En aital guiz’ e per aital coven
40 a la comtess’ en cui jois e preitz reigna

366,21 (XV), 2 e d’alengrans’e de joy mantener
366,27a (XXI), 35 que totz temps viur’ ab pen’ ez ab afan
366,32-34 (VI), 32 mout es pueys bon’ e doussa l’acuynhdansa

Pons de Capduoill

375,2 (I), 9 Qui pert vergoign’ e deu per avol sen
375,9 (X), 5 Sill, qe m’es dolz’ e de bella compaingna
375,10 (XV), 10 La bella boqu’ els oills clars e risens
375,16 (IX), 31 Qui no s’esaj’, e vos, si proatz me
375,22 (XIII), 25 Qui que romaingn’ eu irai voluntos
375,27 (XIX), 4 Per guaya don’ ab guay cors benestan

Raimbaut de Vaqueiras

392,2 (X), 10 ni tant pro domn’, e car no·i trob pareill
392,1=15,1 (IV), 54 (R.) tol vos la terr’ e non prendetz venganssa
392,13 (XII),
3 qe·il tol sa terr’ a tort, per que·l gerreia
12 ma bella dompn’ e per sieu mi rete
392,17 (VIII), 38 viurai de guerr’ a lei de mainadier

Raimon de Miraval

406,13 (XI), 45 Non ac la bell’ a cui servi Tristans
406,34 (XXI),
5 Quar cel que pregu’ e non es escoutatz
32 que de nuill’autr’ e vostre cors plus gens[114]

Sordello

437,2 (II), 16 la tramontana e·l fers e·lh caramida
437,11 (XVIII), 3 (S.) que l’una mand’ a l’un d’armas valer[115]
437,17 (VII), 18 pel joy que·m lonha, e no mi val merces
437,18 (XXIX), 21 q’en un jorn passa e s’en torna leumen
437,20 (XXIV),
11 non ausaria ad un gat tornas far
19 e don ses penre, et el pren ses donar
437,28 (XXIII), 3 q’ieu chant de gerra, e per gerra m’esgau

Uc de Saint Circ

457,31 (XXXI), 10 De Tor Milmanda e d'Aurenga eissamen

8. Se dal punto di vista strutturale il *décasyllabe* provenzale è decisamente un verso *a minore*, l'uso sintattico dei poeti è molto più libero, e, come ho già documentato nel mio saggio precedente, e come si potrebbe facilmente documentare in modo assai copioso, sono molto numerosi i versi che, pur definibili strutturalmente, in assenza di considerazioni sintattiche, *a minore*, sono senz'altro leggibili *a maiore* se invece si tiene conto principalmente della sintassi. Il vero cambiamento consiste nel fatto che, mentre in provenzale il numero dei versi irriducibilmente *a maiore*, anche in assenza di considerazioni sintattiche, è veramente esiguo, nella poesia italiana i versi di questo tipo diventano normali quanto gli altri. Il modello provenzale autorizzava naturalmente a considerare pertinente l'accento sulla sesta sillaba, qualora il ritmo dei versi fosse interpretato alla luce della sintassi, ma altrettanto naturalmente non lo imponeva, e non imponeva la conseguenza che ne deriva, di fare dell'accento di sesta un punto di riferimento del tutto pari, per importanza e autosufficienza, a quello di quarta. La ragione di questo passaggio, a mio parere, non è provenzale, ma italiana: si tratta della predilezione italiana, non provenzale, per il settenario, e in particolare per la commistione di endecasillabo e settenario. Per quest'ultima, basti osservare che in un *corpus* come quello spogliato da Antonelli nel *Repertorio metrico della Scuola siciliana*, che non arriva a 350 testi, le poesie di endecasillabi e settenari sono ben 90, mentre la stessa formula («vers de 10-6 syllabes») non

raggruppa più di una quarantina di testi nel *Répertoire* di Frank (II, p. 36), entro un *corpus* che supera i 2500. Molto più comunemente, fra i Provenzali, il *décasyllabe* è invece usato insieme con l'*octosyllabe* o addirittura con l'*heptasyllabe*[116].

Se si pensa dunque a come la pressione del modello provenzale possa agire sui poeti che scrivono in italiano, la situazione si presenta in questo modo: la forma normale è quella con accento di quarta, ma un accento sulla sesta si incontra frequentemente, se si bada alla sintassi, in concomitanza con quello di quarta, o anche, in una parte rilevante dei *décasyllabes* con cesura lirica, in assenza dell'accento di quarta[117]; unito alla tendenza italiana al settenario[118], tutto ciò permette di collegare il tipo italiano, che alterna *a minore* e *a maiore*, non già ai due tipi 4+6, 6+4 provenzali, che sono due versi differenti (nonostante qualche rarissima alternanza), ma al solo tipo fondamentale 4+6, vigente nella poesia dei trovatori, inteso in tutte le sue realizzazioni effettive nella sintassi.

Anche se la tendenza a ritmi non canonici rispunta varie volte nella tradizione italiana, fuori s'intende dalla tradizione petrarchesca, è principalmente nella poesia antica che si incontrano, sia pure non numerosi, casi di endecasillabi senza accento di quarta né di sesta. Per una parte di questi, non ho niente da aggiungere a quanto ho già sostenuto[119]: sono l'equivalente di *décasyllabes* con cesura lirica, che ancora fanno a meno, eccezionalmente, dell'accento di sesta, come invece non sarà più lecito dopo Petrarca: così «per lo furto che

frodolente fece» di Dante (*Inf.* XXV 9), così «Iulio Cesar non penò tempo tanto» di Guittone (*Ahi lasso, che li boni e li malvagi*, 37, *PD* I, p. 210), e via dicendo. Ma la matrice provenzale, e s'intendano qui con questo le possibilità sintattiche del *décasyllabe* provenzale, vale anche per altri casi, che in provenzale (a parte rare eccezioni) trovano corrispondenza appunto non di struttura metrica, ma di ritmo e di sintassi. In particolare, il caso riguarda quella che potremmo dire cesura lirica *a maiore*: il citatissimo «vestito di novo d'un drappo nero» di Dante[120]. Evidentemente non posso condividere l'osservazione di Fasani (p. 14) a proposito di questo verso e altri consimili: «Un endecasillabo, insomma, che non può più rientrare negli schemi dei provenzali, ma che prova come i Siciliani, prendendo dai primi il *décasyllabe* già molto libero, lo abbiano reso libero del tutto ed abbiano dissolto, di conseguenza, anche la cesura»; la direzione è proprio inversa, da una relativa maggiore libertà nell'assumere forme in qualche modo autorizzate dall'esempio provenzale (per struttura metrica o per forma ritmica e sintattica) alla riduzione alle forme con accento di quarta o di sesta[121].

Nessuno dei versi che cito qui di seguito ha quel tipo di cesura, tranne forse il primo del solito Peire Vidal[122] e quello di Blacasset, ma tutti possono *anche* essere interpretati in questo modo, e autorizzare versi interpretabili *solo* in questo modo:

Aimeric de Peguilhan

10,7, 27 (VII) E per l'un pert l'autre. Tot aissi·m pren (4 6)
10,34, 31 (XXXIV) Qu'enjanan l'us l'autre cre far son pro (4 6)

Albertet de Sisteron

16,6 (VI), 1 Atrestal vol faire de mi m'amia (4 6)
16,7 (XIII), 27 que tan bella boca non deu mentir (3′ 6)
16,14 (X), 32 doncs ma bella dompna non cre qe·m preigna? (3′ 6)
16,15a (XII), 32 tant es bell' e fina vostra beutatz (3′ 6)[123]

Arnaut Daniel

29,7 (VI), 20 las! per aital colpa sui pres de mort (4 6)

Arnaut de Mareuil

30,22 (VIII), 13 qu'om no·n pot mal dire senes mentir (4 6)

Bernart de Ventadorn

70,42, 38 qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya (4 6)

Bertran de Born

80,15 (G. 6), 21 Ni ab taula presa non puosca intrar (3′ 6)
80,40 (G. 27), 22 E pus per sa terra non es yros (4 6)

Blacasset

96,1, 10 Qu'en *gau* e *seranda* ni gai ni sors[124] (5′ 4)

Cadenet

106,13 (XIII), 16 Car al pro es blasmes del croi lauzors (4 6)

Gaucelm Faidit

167,14 (58), 18 ni plus ama·l segle, mais n'er trahitz (3′ 6)
167,59 (30), 20 e ma mala dompn' e ma bona fes (3′ 6)

Guilhem Ademar

281,6 (X), 35 Mais hom non pot dire – tant es sobriers (4 6)

Guilhem Montanhagol

225,4 (IV), 35 ni ja per draps negres ni per floc blan (4 6)

Guilhem de Saint Didier

234,3 (II), 1 Aissi cum es bella cill de cui chan (4 6)

Giraut de Borneil

242,58 (XXVII), 55 Car soven tol guerra so qu'adutz patz! (4 6)

Peire Vidal

364,46 (VIII), 54 Mas en bon'esmenda n'ai esperansa (5′ 4′)[125]
364,10 (I), 17 Bel m'es, bella domna, quan pes de vos (3′ 6)
364,14 (XXI), 26 E la doussa terra de Canaves (3′ 6)

Raimon de Miraval

406,34 (XXI), 47 Quar per dreg er vostres lo faillimens (4 6)

Rigaut de Berbezilh

421,10 (IX), 41 Pros comtess'e gaia, ab pretz valen (3′ 6)[126]

Sordello

437,33 (XXVII), 2 ab sa lenga falsa e messongieira (3′ 6)

La cesura mediana maschile (5 5, o 5 5′), in provenzale, è, come variante ammessa del *décasyllabe*, ancora più rara delle figure viste precedentemente. In alcuni casi, essa consiste solo in una possibilità sintattica (versi riconducibili a tipi più regolari); così in un *planh* di dubbia attribuzione a Bertran de Born (80,41, ed. Gouiran 14,25):

D'aqest segle flac, plen de marrimen

(cesura lirica) o in Cadenet (106,19, ed. Zemp XIX, 36; la poesia è tramandata in ms. unico):

(que res al mon albirar non poiria)
l'amor part del trop mieils qued ieu n'enten

(cesura maschile *a minore*). Diverso è il caso del Monaco di Montaudon, che in 305,13 (ed. Routledge XVII) usa versi tutti del tipo 5 5 (combinati con versi 5′), con possibilità di cesura epica (dunque un verso della stessa lunghezza del *décasyllabe*, non il *décasyllabe* nel senso normale del termine)[127]; si veda l'inizio:

> Manens e frairis foron companho,
> anavo per via cum autre baro,
> e quant ilh anavon mesclo·s de tenso…

In compagnia di *décasyllabes*, l'unico esempio che saprei proporre è nell'ed. Napolski di Pons de Capduoill (375,26, XXVII, 43):

> mas tant, c'am joven e joi e garnir[128]

(ma forse qualche altro esempio si troverà allargando i sondaggi). Qualcosa si trova anche in Italia; valgano i versi citati da Fasani, pp. 13-14, da Guittone:

> O vita vital per cui ëo vivo
>
> con tutto piacer di Te l'alma mia (*Vegna, vegna*, 21 e 28, *PD* I, p. 230).

La stessa rarità del tipo in provenzale e in italiano invita a pensare a un'equazione, eccezionalmente verificabile, fra il rapporto tra cesura lirica e cesura maschile da un lato, e il rapporto tra cesura italiana e cesura mediana maschile dall'altro: come possono equivalersi primi emistichi 3′ e 4, così potrebbero talvolta equivalersi primi emistichi 4′ e 5[129].

9. In conclusione, l’endecasillabo italiano è certamente diverso dal *décasyllabe* provenzale, ma altrettanto certamente vi si ricollega in modi che meritano di essere studiati meglio, molto al di là dei sondaggi ‘occasionali’ che ho qui proposto[130]. L’utilizzazione di un modello cesurato (nei modi che ho cercato di esporre) fornisce uno strumento valido per rappresentare la formazione storica dell’endecasillabo, a prescindere (come si è visto) dall’effettiva coscienza di questo da parte dei poeti (che ragionavano di versi, non di schemi), e tenendo conto del fatto che il risultato è un modello che come punto di riferimento usa l’accento in una sede obbligatoria.

Per concentrare queste sparse osservazioni in una formula, da usare tutt’al più come strumento di lavoro, la poesia italiana ‘imita’ con molta libertà un verso rigoroso (badando più al modo in cui sono ‘leggibili’ i *décasyllabes* provenzali che alle regole che definiscono effettivamente il *décasyllabe*), per farne poi un verso, di nuovo, rigoroso, l’endecasillabo canonico, utilizzabile con grande libertà, purché sia salvo il suo requisito specifico, di avere un accento sulla quarta o sulla sesta sillaba. Questo processo avviene certamente molto prima di Petrarca (l’endecasillabo di Dante è quasi sempre canonico), ma è Petrarca che, con la sua opera esemplare, declassa definitivamente le forme non canoniche da varianti rare a semplici manifestazioni di ignoranza metrica, quali rimarranno fino all’uso nuovamente libero dell’endecasillabo nella poesia del Novecento (ma, è ovvio, nel contesto di una coscienza metrica ben diversa). Infine, sebbene l’esame degli elementi stilistici, quali la disposizione degli accenti liberi e il

rapporto tra metro e sintassi, sia fondamentale per comprendere l'uso degli autori e delle scuole poetiche (quanto al ruolo della sintassi, non è venuta meno la mia convinzione della sua centralità, espressa in altri lavori), non ci si può sottrarre all'obbligo di distinguere, nel verso, gli elementi realmente obbligatori, che lo rendono 'corretto' agli occhi degli autori e del loro pubblico. Non è una direzione di ricerca nuova (valga un solo rimando, agli studi di Contini sull'anisosillabismo, che hanno rivoluzionato le idee dei moderni su una parte della prosodia italiana antica); queste note vogliono solo dimostrare che la ricerca prosodica (filologica e storica) deve essere proseguita con la stessa energia che in tempi recenti è stata dedicata, con risultati nuovi e significativi, allo studio delle macrostrutture del discorso in versi.

POSTILLA 2014

Sul concetto di rima che emerge dal noto passo del *Tresor*, 3.10 (§ 2), mi sono reso conto successivamente (e l'ho scritto in Beltrami 1998, p. 202) che la definizione di Brunetto si attaglia perfettamente non alla rima piana del Duecento italiano, ma alla rima leonina o in due sillabe della poesia francese a lui contemporanea (frequente, prevalente o assoluta a seconda delle opere): la rima femminile è leonina per definizione, la rima maschile è tale se risale fino alla vocale della sillaba precedente la tonica.

Che i nessi di vocale tonica+atona finali di parola possano essere stati considerati monosillabici, almeno nei casi in cui sono in rima con nessi monosillabici interni (§ 6, p. 218), è un'ipotesi da scartare, perché i versi uscenti con questi nessi sono sempre trattati come versi piani; mentre l''allentamento di regole' dal centro della poesia provenzale alla periferia romanza, di cui dico subito dopo, mi pare sempre più evidente.

Per quanto riguarda la definizione di cesura data al § 7 (pp. 221-222), giustamente Billy (2000), p. 591, distingue tra la *fracture métrique*, che appartiene al modello, e la cesura che vi corrisponde nella forma del verso realizzato; alla frattura possono corrispondere un accento e un limite di parola (cesura maschile), un limite di parola ma non un accento (cesura lirica), un accento ma non un limite di parola (cesura epica; cesura epica evitata dalla sinalefe, cioè il tipo 4′+5; cesura *enjambante* o italiana, in cui la tonica di parola piana in quarta sillaba e l'atona finale di parola in quinta sillaba appartengono l'una al primo emistichio, l'altra al secondo), oppure né accento né limite di parola: è il caso dei *décasyllabe* trobadorici *a maiore*, senza possibilità di divisione *a minore*, che a rigore, e senz'altro secondo Billy, sono senza cesura. Sulla cesura è poi importante il successivo contributo di Billy (2009a), dove questa analisi è ripresa (pp. 415-417) all'interno di un'esauriente discussione teorica e testuale. Su questo una minima osservazione: a p. 416, osservando che nella *Metrica italiana* (ora p. 89 di Beltrami 2011) ho assegnato una cesura maschile a «e pus per sa | terra non non es yros» di Bertran de Born (80,40 *S'ieu fos aissi senher ni poderos*, 22), Billy ritiene che non l'avrei fatto se ci fosse stato un accento sulla sesta, come in Folchetto di Marsiglia, «que·lh mortz de mo | senhor me desenansa» (155,11 *Ja no·s cuig hom qu'ieu camje mas chansos*, 43): ma è proprio così che scandisco io questo verso, come tacitamente, non segnalandolo nella nota metrica, l'ha scandito Squillacioti (1999). Niente da obiettare sul fatto che queste cesure siano dette 'mascherate' (*césure masquée*, ivi, p. 416). Cfr. inoltre Billy (2014).
Per una rapida riflessione sul modello (di natura musicale), cfr. il capitolo 8, p. 298.
Grazie ad osservazioni di Billy (2000), ho rimosso dalla lista degli esempi provenzali di cesura italiana tre esempi in realtà di cesura epica:

- Bertran de Born, 80,15 (G. 6), 23 «S'ieu autra dompna mais deman ni enquier», cfr. p. 593, nota 16 (forse però *mais* è di troppo);

- Rigaut de Berbezilh, 421,6 (VI), 48 «el nom d'amia vos er obedienz», cfr. *ibidem*, perché *obedienz* è quadrisillabo (qui però sarebbe da riprendere in considerazione la lezione *amic* per *amia*, anche se poco attestata, cfr. la nota ad l. di Varvaro; che si potesse trattare anche di

una cesura maschile con *amia* in sineresi, sia pure ‘meno probabilmente’, è una sciocchezza di cui faccio ammenda);

- Raimon de Miraval, 406,30 (XLII), 46 «Na Sanssa, dompna, prec vos qe castiatz», cfr. p. 610, nota 48, perché *castiatz* è trisillabo (cesura italiana nella risposta di Uc de Mataplana, *D’un sirventes m’es pres talens*, ed. Andraud riportata da Topsfield (1971), v. 46 «Na Caudairenga, dompna, ben sapchatz», ms. «Na gaudierna ben s.»).

Sulle origini dell’endecasillabo sono tornati Menichetti (1994) e Billy (2000b). Per quanto riguarda le ipotesi presentate in questo mio saggio e nel precedente, Menichetti nota le imperfezioni dell’adattamento al verso di Dante di una descrizione fondata sulla cesura (e non posso che condividere); rileva poi la novità del tentativo esperito, in questo mio secondo saggio, di riferire sia l’endecasillabo *a minore*, sia quello *a maiore*, allo stesso *décasyllabe* provenzale *a minore* (non invocando due varietà del verso provenzale), ma è scettico sull’idea che i Siciliani si siano fatti guidare, nella costruzione del verso, dalle ambiguità sintattiche dei testi: «En somme et pour conclure, est-il réaliste de supposer que des techniciens attentifs et habiles comme les poètes siciliens aient lu les décasyllabes des troubadours sans s’apercevoir qu’ils obéissaient tous à un rythme uniforme, à l’exception – et dans quelques poèmes seulement – d’un vers ou deux? Est-il pensable qu’ils soient tombés dans le piège de croire que l’accentuation de ce vers était très libre et qu’il n’y avait pas de césure fixe?» (p. 268). Il punto è che i *décasyllabes* provenzali sono tutti o quasi riconducibili al tipo in due emistichi di 4 e di 6 sillabe, ma il loro ritmo è tutt’altro che uniforme, anzi è proprio la variabilità sintattica che vi si osserva che ha portato più studiosi a sottovalutare lo schema metrico e a parlare di *décasyllabes* trobadorici anche *a maiore*.
Billy (che discute sia Menichetti 1994, sia i miei due saggi) nota prima di tutto che in italiano, a fronte del *décasyllabe*, la scarsità di parole ossitone poteva portare a due soluzioni: «soit respecter la fixité de la césure, ce qui revenait à généraliser une exception qui met la langue à mal, soit respecter l’accent dont la valeur démarcative est plus évidente, ce qui est effectivement le choix italien» (p. 36); il problema che resta è (come in tutte le analisi che coinvolgono endecasillabo e *décasyllabe*) l’esistenza e l’importanza della forma *a maiore*. Billy considera quindi la notevole prevalenza degli accenti (di parola e di

frase) sulle sedi pari rispetto alle sedi dispari, da cui la nozione di 'arcimodello giambico' proposta da Menichetti (1993, pp. 53-54), e rianalizza lo spoglio ritmico di Boyde delle *Rime* di Dante (Boyde 1971, pp. 221-225) per giungere alla conclusione che «le *vers design* fait alterner librement (hors contraintes stylistiques) deux "séquences métriques" sous-jacentes de 4 et 6 syllabes, et c'est cette commutativité même qui, selon nous, résout le problème posé par la structure accentuelle du lexique italien, impropre à une simple imitation du modèle occitan» (pp. 43-44). Non di *imitazione*, dunque, si deve parlare, ma di *adattamento*, «avec l'élaboration d'un mètre supplétif, vicariant, au prix d'innovations considérables en partie requises par l'obstacle des structures du lexique, avec d'une part l'abandon d'un système à césure bloquée, d'autre part la rythmisation binaire du vers qui, induisant l'inversion structurelle progressivement systematisée, rend viable cet abandon» (p. 44).
Osservato che dal punto di vista di una descrizione 'neutra' dell'endecasillabo l'analisi di Billy è compatibile con la mia, il punto importante, secondo me, è che nell'endecasillabo la 4ª e/o la 6ª sillaba tonica hanno un valore assolutamente diverso dalle altre (come, oltre che in questo capitolo, osservo di nuovo nei capitoli 8 e 9); il cosiddetto 'arcimodello giambico' è una descrizione di come, anche per ragioni di lingua, si distribuiscono per lo più gli accenti nel verso, ma non dice nulla del verso in quanto modello metrico (quand'è che un verso è giusto o normale, insolito o sbagliato a seconda dei punti di vista, delle epoche ecc.?). Il valore speciale della 4ª è ovvio, se l'endecasillabo è un *décasyllabe* italianizzato; non è ovvio quello della 6ª, per la quale si potranno forse escogitare spiegazioni più convincenti delle mie, che a me continuano a parere sostenibili.
Giustamente, infine, Billy, p. 32, censura l'uso di espressioni che alludono alla 'lettura' dei testi: «il s'agit de poésie lyrique, et la notion de *lisibilité* ressortit d'une lecture qui sort du cadre qui a servi tant à la création du vers qu'a son interpretation». Intendevo, con un'espressione impropria, l'idea che si fa del verso chi ne consideri la forma linguistica, in assenza di regole esplicite relative al modello metrico.

Leggo per la cortesia dell'autore quando questo libro è in bozze, e mi limito a segnalarlo, Costanzo di Girolamo, *Gli endecasillabi dei Siciliani*,

«Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXIV, 2013 (a sua volta in seconde bozze).

---

[1] Fasani (1988); il mio saggio è quello riedito nel capitolo 3.

[2] Ed. Egidi (1905), II, p. 261. Poiché l'interpretazione della trattatistica antica è tutt'altro che ovvia, ritengo utile, qui e oltre, aggiungere la mia traduzione. «Il primo [difetto], che colpisce molti principianti, consiste nello sbagliare le sillabe: queste si corrispondono quanto al numero, ma quanto al suono non si trovano al loro posto nella cadenza. E ti dico perché ciò riguardi i principianti: perché non sanno comporre le loro canzoni se non contando le sillabe; e non capita agli altri che fanno versi non secondo il numero, ma secondo il suono». Sulle note metriche di F. da Barberino cfr. Gilardi Zanone (1984) [e ora Camboni (2011), pp. 57-88].

[3] È possibile che con 'rimare *ad sonitum*' F. da Barberino intenda qualcosa di più, cioè anche la cadenza interna del verso; non mi pare però probabile, e comunque la chiosa, come tutte le annotazioni metriche dei *Documenti*, non si esprime chiaramente, per eccesso di sintesi e di allusività.

[4] [Aggiorno senz'altro la citazione, che nell'articolo del 1990 era dall'ed. Carmody (1948), alla nuova edizione Beltrami *et al.* (2007). Testo e traduzione del libro III sono a cura di Sergio Vatteroni. Elimino per semplicità la notazione delle lezioni difformi dal ms. base].

[5] «Perché se uno vorrà rimare bene, bisogna che conti tutte le sillabe dei suoi detti, in modo tale che i versi siano concordanti in numero, e che l'uno non abbia più sillabe dell'altro. Poi bisogna che misuri le due ultime sillabe del verso, in modo tale che tutte le lettere dell'ultima sillaba siano uguali, e almeno la vocale della sillaba che precede l'ultima. Poi bisogna che contrappesi l'accento e la voce, cosicché le sue rime si accordino nei loro accenti. Perché per quanto tu accordi le lettere e le sillabe, certo la rima non sarà giusta se l'accento discorda» (trad. Vatteroni, che annota: «è probabile che 'voce' (*vois*) valga 'parola', e che il sintagma *l'asent et la vois* significhi 'l'accento della parola'»).

[6] *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, ed. Grion (1869), pp. 179-240, pp. 182-183.

[7] Capovilla (1981) e (1986).

[8] Dionisotti (1947), p. 13.

[9] Quadrio (1739), p. 685. Fra i trattatisti settecenteschi, Affò (1777), s.v. *Cesura*, mette in relazione fra loro accento metrico, limite di parola e divisione del verso: «Ogni verso giusta le armoniche leggi deve entro di sé avere una cesura, o divisione, in cui si fa pausa, e respiro nel recitarlo [...]. Per sapere in qual luogo de' versi a cader abbiano le cesure, suppongo prima, che si sappia quali sieno le sillabe, che in ogni sorta di verso deggiano aver necessariamente l'accento acuto [le sillabe obbligatoriamente toniche], e ciò posto dico per legge universale, che la cesura caderà sempre dopo il primo accento regolatore dell'armonia: con questo divario, che se l'accento sia *finale*, la cesura lo segue immediatamente, se poi sia *medio*, o *iniziale*, vien dopo quella sillaba, che lo accompagna» (corsivi dell'autore).

[10] Ed. Cavalli (1970), p. 347.

[11] *Prose della volgar lingua* (ed. Dionisotti 1966), II, XV (corsivo mio, tranne che nei versi citati). Bembo aggiunge di seguito che lo stesso vale per i versi minori, ma in misura ridotta in proporzione alla loro maggiore brevità: «E questo detto sia non meno del verso rotto, che dello intero, in quanto egli capevole ne può essere». «Versi rotti», a norma di *Prose*, I, IX, sono tutti i versi di meno di undici sillabe, più precisamente da tre a nove; in pratica, poiché «il Petrarca verso rotto niuno altro che di sette sillabe fece» (*ibidem*), «verso rotto» è il settenario. Poiché gli accenti il cui spostamento distrugge la natura dell'endecasillabo sono due (quarta o sesta, e decima sillaba), la riduzione comporta che il settenario ha per Bembo un solo accento dello stesso tipo, evidentemente quello sulla sesta sillaba.

[12] Dionisotti (1947), pp. 16-17.

[13] Nemmeno Bembo si pone il problema se *Voi ch'in rime sparse ascoltate il suono* sia recuperabile valorizzando l'accento secondario sulla prima sillaba di *àscoltáte*, che darebbe un accento di 6ª; ma che non lo sia per Bembo è ovvio.

[14] Poiché l'uso terminologico di Fasani è diverso, preciso subito che con 'cesura epica' indico quella con atona soprannumeraria alla fine del primo emistichio (per es. Monte Andrea, ed. Minetti 1979, VI, 96 «ché pur a dietro / sempre il guida suo remo»); con 'cesura maschile' (o 'tronca', o 'tonica', che Fasani chiama «epica») quella in sillaba tonica finale di emistichio («a far lor pro / o a fuggir lor danno», *Inf*. II 110); con 'cesura lirica' quella dopo ultima di emistichio atona e penultima tonica («per lo furto / che frodolente fece», *Inf*. XXV 29); con 'cesura italiana' quella

piana, come la cesura lirica, ma con ‘riduzione’ del secondo emistichio di una sillaba («si volge a l’acqua / perigliosa e guata», *Inf*. I 24). A quest’ultima naturalmente ho suggerito che sia assimilabile la cesura epica in sinalefe o elisione con il secondo emistichio, non alla cesura lirica, come mi fa dire Frare (1983), p. 82. Stussi (1988), pp. 206-207, si spinge un poco oltre, distinguendo da un lato la cesura italiana, senza sinalefe tra gli emistichi, dall’altro la cesura, per così dire, ‘epica all’italiana’, con sinalefe tra gli emistichi (per es. «guardai in alto / ^e vidi le sue spalle», *Inf*. I 16): giustamente, perché questa descrizione consente un parallelo con il *décasyllabe* della lirica francese almeno fino al Quattrocento, dove la cesura italiana è rara, mentre di regola, se una parola piana ha l’accento sulla 4ª, il secondo emistichio [di sei sillabe] comincia per vocale.

[15] E non ‘metrici’, se si chiama ‘metro’ ciò che è obbligatorio e ‘ritmo’ ciò che invece appartiene alla realizzazione linguistica e stilistica del verso.

[16] Il tipo (in realtà già petrarchesco: cfr. Praloran 1988, in particolare pp. 61-63; e anche dantesco, cfr. Fasani 1978-1980, in particolare VIII, p. 47) non è accettabile da tutti i sistemi di descrizione metrica che escludono la possibilità di accenti consecutivi, sulla base di una vera o supposta impossibilità della pronuncia, in italiano, di due ‘veri’ accenti senza l’intervallo di una sillaba atona o di una pausa. Nel sistema elaborato da Di Girolamo (1976), il tipo è possibile perché gli accenti consecutivi, normalmente esclusi, sono ammessi in cesura (la cesura, in questo sistema, è dunque parte integrante della struttura del verso, come elemento puramente formale). Sulla questione degli accenti consecutivi cfr. *infra*. Una descrizione dell’endecasillabo di 6ª-7ª-10ª, nella forma pariniana, è in Tizi 1989 [gli studi pariniani di Marco Tizi, scomparso molto prematuramente, sono stati raccolti in Tizi 1997].

[17] Minturno (1564), p. 361.

[18] Minturno (1564), pp. 361-362 (corsivi miei).

[19] Pirotti (1979). ‘Dattilico’ è tradizionalmente un altro nome per l’endecasillabo di 4ª-7ª-10ª, corrispondente alla cattiva abitudine di usare i nomi di piedi latini per sequenze accentuative italiane (con riferimento, nel caso, alla serie 4ª tonica, 5ª e 6ª atone, 7ª tonica, 8ª e 9ª atone); ben motivata invece, s’intende, negli autori che dal Cinquecento in poi pensano la metrica italiana intimamente legata con quella latina classica, o come una particolare realizzazione di questa: su questa importante tendenza nella storia della

versificazione italiana si veda Martelli (1984). Tutto il discorso di Martelli sulla metrica fra Cinque e Ottocento potrebbe avere in epigrafe quanto è scritto a p. 591: «Col Cinquecento e, in particolare, col Chiabrera il verso italiano non è più interpretato come un verso romanzo, ma come un individuo che, con la collocazione dei suoi accenti, riproduce le arsi di questo o di quel verso latino…»; gli esperimenti ‘barbari’ «di un Chiabrera, di un Rolli, di un Fantoni, di un Carducci, di un Pascoli» fanno prendere «gradualmente e progressivamente coscienza che tutta la metrica italiana, salvo alcune eccezioni […] è di fatto anche metrica classica».

[20] L’esempio dei commediografi, in particolare Giovanmaria Cecchi e, prima di lui, si aggiunga, Lorenzo di Filippo Strozzi, è significativo, perché si tratta di una versificazione volutamente vicinissima al ritmo della prosa, proprio come pensa Minturno per il tipo di testi in cui il verso di 4^{a}-7^{a}-10^{a} ben si può usare: si veda Martelli (1988), pp. 171-172.

[21] Ho chiamato questi tre aspetti della versificazione *modello*, *realizzazione* ed *esecuzione* in *Cesura epica, lirica, italiana* [qui il capitolo 3, § 2.1], dove ho cercato di fornire una definizione rigorosa che nella sostanza mi pare ancora valida. Ciò non toglie che la stessa realtà si possa descrivere in altro modo, come fa efficacemente Bertinetto (1988), pp. 1395-1396, dove è proposto un sistema di quattro livelli: (*a*) «schema metrico» («lo scheletro di base che definisce i limiti di ‘metricità’ di ogni singolo verso»: «si tratta di un livello puramente astratto»); (*b*) «scansione metrica» («l’andamento ritmico che si dà per ogni singolo verso, nel rispetto del materiale lessicale che lo riempie»); (*c*) «norma metrica» o «canone metrico» («il risultato di un coagularsi di attese ritmiche, legate (in definitiva) alla sensibilità del singolo lettore»); (*d*) «recitazione» («l’effettiva esecuzione del verso», nel cui ambito «esiste, com’è ovvio, la massima libertà d’azione»; «La recitazione fa indubbiamente parte della dimensione metrica. Ma non nel senso che essa debba influenzare la scansione del verso, come talvolta viene sostenuto, con indebita mescolanza dei due piani»).

[22] Non è detto che ciò debba accadere in tutte le situazioni; per esempio l’esecuzione teatrale di testi in versi può trascurarne del tutto la metricità: ma questo tipo di esecuzione non può dare nessuna indicazione sulla metrica del testo, appunto perché il suo scopo è diverso.

[23] Secondo Elwert (1973), p. 62, quella di Sesini è «l’analisi più precisa dei diversi tipi ritmici dell’endecasillabo». Vero è che dal manuale di Elwert la nozione

di ‘endecasillabo canonico’ non risulta affatto chiara. [Sull’infondatezza dell’analisi di Sesini dell’endecasillabo cfr. Menichetti (1994), p. 252. Cito da Santagata (2004); le virgole di *Rvf* 4,10 e 151,10 non sono nelle cit. di Sesini].

[24] Menichetti (1986), pp. 8-9: «Sulla validità di questa sedicente ‘legge’ nutro fortissimi dubbi: essa è quanto meno formulata dal Camilli in termini troppo assoluti; in ogni caso, ha effetti disastrosi quando viene applicata senza le necessarie cautele alla poesia, come pure da più parti si è fatto e si seguita a fare» (p. 9). Menichetti ha ragione di osservare che molti errori di scansione di Elwert «concomitano con l’accoglimento un po’ avventato di tale ‘legge’» (p. 8).

[25] Bertinetto (1978), pp. 20-22. La formulazione della ‘legge’ è in Camilli (1965), pp. 123-124. Contro l’applicazione di tale ‘legge’ alla metrica italiana mi sono già espresso nel capitolo 6 di Beltrami (1981).

[26] L’applicazione di principi ricavati dalla grammatica generativa alla descrizione dell’endecasillabo non è stata inutile; per esempio il lavoro di Di Girolamo (1976) rappresenta un progresso utile sulle descrizioni precedenti. Il rischio, frequentemente non evitato, consiste nel trascurare, in nome della descrizione strutturale, la forma storica dell’endecasillabo; così l’idea di base che la ‘struttura profonda’ dell’endecasillabo sia una serie giambica (cinque volte –+, più la sillaba o le sillabe oltre l’ultima tonica), centrale in molte applicazioni, e in particolare in una delle ultime, quella di Nespor e Vogel (1986), pp. 273-297, non corrisponde a niente di concreto nella storia dell’endecasillabo (una critica anche dal punto di vista del linguista è in Bertinetto 1988, pp. 1387-1394, con la chiosa di p. 1408: queste descrizioni cadono «nel tranello di voler interpretare la metrica italiana come se questa fosse una mera variante della metrica inglese»): tutt’altro senso ha l’identificazione di Trissino dell’endecasillabo con il trimetro giambico. Molto più prudente, nella sua genericità, la descrizione di Halle e Keyser (1980): con la rinuncia, come sempre, a distinguere ciò che storicamente è ‘obbligatorio’ da ciò che invece appartiene al campo della variabilità stilistica.

[27] Avalle (1963), p. 23. Tra i romanisti che prima di lui abbiano fatto la stessa osservazione Avalle può citare solo Becker (1932), pp. 263 e 271. A p. 263, Becker elenca il trattamento equivalente dell’*octosyllabe* maschile e di quello femminile con atona soprannumeraria (nona) fra le caratteristiche nuove, romanze dell’*octosyllabe* rispetto al dimetro giambico mediolatino; a p. 271 riconduce il fenomeno alle caratteristiche fonetiche dell’antico francese. Ivi, riguardo alla versificazione francese antica, e a p. 306, riguardo alla versificazione dei primi

trovatori, rileva il carattere non lirico di questo trattamento. A questo proposito, rispetto al fatto evidenziato da Becker che i trovatori antichi usino di certi versi, come l'*octosyllabe*, solo la forma maschile, di altri, come l'*heptasyllabe*, entrambe le forme (su questo può incidere anche lo stato della documentazione, che per i trovatori antichi è molto carente), mi sembra più importante notare il carattere restrittivo della tradizione lirica trobadorica, in tutta la sua estensione, che, con rare eccezioni, pone in corrispondenza in sedi omologhe di strofe diverse solo versi di uguale uscita. Certo questo fatto può avere mascherato alla riflessione teorica antica (su cui si veda *infra*) l'equivalenza dei versi a uscita maschile e femminile, ma con identità di posizione dell'ultima tonica, evidente invece nel trattamento dei testi non lirici.

[28] Il punto di riferimento più importante è Avalle (1962).

[29] Costanzo Di Girolamo, *Regole dell'anisosillabismo*, in Di Girolamo (1976), pp. 119-135.

[30] Contini (1961), pp. 181-182 (a proposito del *Ritmo laurenziano*): «Nel punto di partenza francese, se naturalmente si prescinde dal contrasto di rima maschile e femminile, si ha, fuori di certi stati provinciali (proverbiale l'anglonormanno), isosillabismo: si può dunque considerare l'installazione del 'tempo vuoto' come il pedaggio pagato per questa, se non erro, prima trasferta ritmica da una lingua non più accentuativa in una fonologicamente accentuativa».

[31] Intendo, con espressione impropria, tutte le uscite di verso in cui la penultima sillaba debba essere breve. Per un esame dei rapporti tra metrica classica e tentativi di rifacimento romanzo cfr. Giovanni Battista Pighi, *Poesia barbara e illusioni metriche* (1957), in Pighi (1970), pp. 403-432, con un *Indice sommario della poesia barbara italiana* (pp. 424-432), che scheda le soluzioni adottate dai poeti più significativi. Cfr. inoltre Vergara (1978).

[32] Intendo naturalmente dire: l'endecasillabo sdrucciolo (di tradizione romanza) è sentito come un valido corrispondente del trimetro giambico acatalettico (nella pratica); Trissino descrive l'endecasillabo nelle sue varie forme come un trimetro giambico (però con una descrizione *ad hoc*). Non si può ovviamente negare a priori che in alcuni casi endecasillabi italiani derivino da versi latini per tradizione autoctona, dal trimetro giambico o più probabilmente, come riteneva D'Ovidio, dal saffico, o dall'alcmanio (secondo Roncaglia 1970, pp. 132-138, l'alcmanio è la matrice lontana più probabile dei versi mediolatini da cui nasce il *décasyllabe*). A questa possibile tradizione autoctona si è però subito

sovrapposto il modello galloromanzo, ed è questo che spiega le caratteristiche prosodiche in cui il sistema italiano si allontana da quello latino.

[33] Cfr. Adolfo Mussafia, *Sull'antica metrica portoghese* (1896), in Mussafia (1983), e la scheda di Furio Brugnolo ivi premessa al testo di Mussafia; Spaggiari (1982); e in questo volume il capitolo 4.

[34] Ed. Gatien e Arnoult (1841-1843, che citerò G.-A). Il testo è parzialmente riedito da Di Girolamo (1979), pp. 101-126.

[35] Nella terminologia delle *Leys*, dove *accen* (*segon romans*, distinto dall'*accen del lati*) significa la qualità di una sillaba dal punto di vista dell'accento, comprese dunque le atone, l'accento *agut* è quello che cade sull'ultima sillaba, *lonc* è quello che cade sulla penultima, *greu* è quello che caratterizza una qualunque atona (G.-A., I, pp. 88-90). Mirko Tavoni mi fa notare che questo uso terminologico si ritrova uguale nei trattatisti italiani del Cinquecento.

[36] G.-A., I, p. 100: «E poniamo così questa regola generale, che quando diamo un certo numero di sillabe a dei versi, come vedete quando diciamo che un verso deve avere al massimo 12 sillabe e come minimo 4, bisogna intendere che il verso termini in accento acuto; perché se finisse in accento grave, allora il verso deve crescere di una sillaba. E finisce in accento grave quando l'ultima parola del verso ha la penultima sillaba lunga, come *natura*, *cura*, *Maria*, *cortezia*, *conorta*, *coforta*, e così le parole simili a queste; perché *natura* nella penultima sillaba, cioè in quel *tu*, ha accento lungo, e nell'ultima sillaba, cioè in quel *ra*, ha accento grave, che scende in basso come cosa pesante e grave».

[37] G.-A., I, p. 102: «E se avviene che a tali versi di quattro sillabe terminanti in accento acuto tu voglia accostare versi terminanti in accento grave, allora ognuno di quei versi terminanti in accento grave deve avere una sillaba in più; e intendete la stessa cosa di quante sillabe siano i versi che terminano in accento acuto, cioè che quelli che terminano in accento grave hanno una sillaba in più, come si è detto, e come si può vedere dall'esempio».

[38] G.-A., I, p. 104: «Così si può vedere che i versi che terminano in accento grave hanno una sillaba in più di quelli che terminano in accento acuto; e tuttavia chiamiamo questa misura di quattro sillabe, perché, come abbiamo detto, in questo caso teniamo conto dell'accento lungo o acuto [della sillaba tonica], e non di quello grave [della sillaba atona]».

[39] Ed. Raynaud (1891), VII, pp. 266-292.

[40] «e ogni volta che l'ultima parola del primo verso della ballata è di tre sillabe, esso deve essere di 11 sillabe, come si vedrà dall'esempio che segue; e se l'ultima parola del secondo verso non ha che una o due sillabe, questo verso sarà di 10 sillabe; e se c'è qualche verso troncato di 5 sillabe, quello che lo segue deve essere di 10» (Deschamps usa *sillabes* per le sillabe della parola e *piez* per le sillabe metriche dei versi; l'uso latineggiante di *pied* in questa accezione è interessante, ma ripeterlo nella traduzione sarebbe fuorviante). Nell'ultima frase è da notare l'uso di *coppé* relativamente al verso più breve inserito fra versi più lunghi; a p. 281 Deschamps usa *brisiez*. Così Bembo dirà *rotti* i versi minori dell'endecasillabo (cfr. *supra*).

[41] «E facendo delle ballate bisogna sempre badare, se si può, che i versi non siano sempre dello stesso numero di sillabe, ma devono essere di 9 o 10, di 7 o 8 o 9, come piace a chi le fa, senza fare i versi tutti uguali, perché la ballata non ne riesce altrettanto piacevole né altrettanto ben fatta».

[42] Jacques Legrand, *Des rimes*, testo I in Langlois (1902) (d'ora in poi Langlois). *Des rimes* è un capitolo del libro II di una più vasta opera intitolata *Archiloge Sophie*, datata da Langlois tra il 1405 e il 1407 (e rifacimento d'autore di una precedente opera in latino, il *Sophologium*).

[43] Ms. *du*, con riferimento dunque alla sola cesura. La correzione di Langlois non è del tutto pacifica, visto che per la fine del verso altri teorici sono espliciti nel parlare di numero diverso di sillabe, quando sia presente *ceste sillabe femenine*.

[44] «e dicono i rimatori e i versificatori francesi che questa sillaba femminile non si conta quando si trova alla fine o a metà [ms. alla fine della metà] di un verso, ma in tutte le altre posizioni si deve contare, salvo il caso che una vocale la segua, e allora le due vocali non devono essere contate che come una sola».

[45] Testo II di Langlois, che lo data tra 1411 e 1432.

[46] «I *chans royaux*… sono di 5 strofe più il *Prince*…, che è detto invio. Ed è di 11 versi [per strofa], ogni verso di 10 sillabe se è maschile e di 11 se è femminile»: *Prince*… («Principe…») è il vocativo con il quale iniziano una buona parte dei congedi delle ballate e dei *chans royaux*.

[47] «La forma dei serventesi è così come segue, eccetto che bisogna che l'ultimo verso sia femminile e di 11 sillabe, e il penultimo verso deve essere di 10».

[48] «La rima alessandrina [il verso alessandrino], per fare romanzi, è attualmente di 12 sillabe per verso se è maschile, e di 13 se è femminile».

[49] «Ci sono altre forme di strofe di 12 versi a rime incrociate [cioè che hanno almeno i primi 4 versi a rima abab], ogni verso di 8 sillabe se è maschile e di 9 se è femminile».

[50] Il *refrain* della ballata francese ricorda dunque il *refram* delle *cantigas de refram* galego-portoghesi (che normalmente è però di più di un verso) che la ripresa della ballata italiana (anteposta alla prima o unica stanza, e piuttosto ripetuta dopo ogni stanza).

[51] Testo III di Langlois, datato 1432.

[52] «Qui segue una ballata, di argomento da usarsi al premio '*d'école*', la quale è in 11 versi in ogni strofa, perché il *refrain* è di 11 sillabe». Il *refrain* dell'esempio è un *décasyllabe* femminile: «Haultain plaisir, qui cuer tient en destresse». Per il *Pui d'école* cfr. Langlois, p. 179 nota 1. Un *Pui* con questo nome è testimoniato a Douai.

[53] «Altra forma di ballata che si deve fare al sopra detto premio '*d'école*', la quale non deve contenere che 10 versi [per strofa], perché il *refrain* non contiene che 10 sillabe». Il *refrain* dell'esempio è un *décasyllabe* maschile: «Jamais mon cueur qu'elle ne choisira».

[54] «Altra forma di ballata '*d'école*', una di 8 versi [per strofa], perché il *refrain* contiene 8 sillabe, e l'altra di 9 versi [per strofa], perché il *refrain* contiene 9 sillabe». I due *refrain* degli esempi sono rispettivamente un *octosyllabe* maschile: «Se je dis vray, crevés moy l'oeul», e uno femminile: «Les broudes visaige a visaige».

[55] Testo IV di Langlois, secondo il quale nessun indizio permette di considerare il testo più antico del ms. che lo tramanda, e che è del secondo terzo del XV secolo.

[56] Con *demey voieu* l'anonimo intende la *e* 'centrale': «Des .v. voieux ung en ait que ne sonne que pour demey voieux en nostre langaige, et aucune foix ne sonne point, c'est assavoir *e*. [...] Quant il ne sonne que pour demey voieux, il est en fin de diction telle comme cy s'ensuit: *la pucelle*, *vierge*, *Marie*, *dame*, *royne*. Quant il ne sonne point, c'est par apocope...» (p. 199: «Delle 5 vocali ce n'è una che non suona che come mezza vocale nella nostra lingua, e talvolta non suona affatto, cioè *e*. [...]

Quando non suona che come mezza vocale, è in fine di parola, come qui di seguito: *la pucelle*, *vierge*, *Marie*, *dame*, *royne*. Quando non suona affatto, è per *apocope* [= elisione e sinalefe]…»).

[57] «Ancora, bisogna rimare da una parte i versi maschili e dall'altra i versi femminili […]. E bisogna così sapere che un tipo di verso è maschile e un altro è femminile. Quello che è maschile è quello che è rimato in vocale o in consonante: in vocale, come *trinité*, *majesté*, *trouvé*, *planté*, *j'amay*, *plairay*, *randay*, *ami*; in consonante, come *sertennement*, *preux*, *hardis*, *est*, *plan*, *venus*. Il verso che è rimato in mezza vocale è il verso femminile; e deve superare gli altri versi maschili di quella sillaba dove è aggiunta la mezza vocale, come *dame*, *femme*, *lerme*».

[58] Jean Molinet, *L'art de réthorique*, testo V di Langlois, che lo data tra il 1477 e il 1492.

[59] «E bisogna sapere che ogni verso la cui ultima sillaba sia 'imperfetta' [= *e* 'femminile'], di qualunque misura sia, eccede il verso perfetto di una sillaba».

[60] «La ballata 'comune' deve avere il *refrain* e tre strofe più l'invio. Il *refrain* è l'ultimo verso delle suddette strofe e dell'invio, al quale *refrain* mira tutta la sostanza della ballata, così come la freccia al segno del bersaglio. E ciascuna strofa, se si esamina rigorosamente, deve avere tanti versi quante sillabe contiene il *refrain*. Se il *refrain* ha 8 sillabe, e l'ultima è 'perfetta' [tonica], la ballata deve essere in forma di *vers huytains* [forma di strofa di 8 versi descritta prima]; se il *refrain* ha 9 sillabe, le strofe saranno di 9 versi, di cui i primi 4 si 'incrociano' [= abab]; il 5º, il 6º e l'8º sono sulla stessa rima, diversa da quella dei primi, e il 7º e il 9º sono uguali quanto alla rima e diversi da tutti gli altri [= ccdcd]. Se il *refrain* ha 10 sillabe, le strofe della ballata sono di 10 versi, di cui i primi 4 si 'incrociano' [= abab], il 5º è uguale al 4º, il 6º, 7º e 9º sono sulla stessa rima, e l'8º e il 10º sono uguali quanto alla rima [= bccdcd]. Se il *refrain* ha 11 sillabe, le strofe avranno 11 versi, i primi 4 si 'incrociano' [= abab], il 5º e 6º sono sulla stessa rima, il 7º, 8º e 10º uguali quanto alla rima, e il 9º e 11º di rima uguale [= ccddede]. E bisogna notare che ogni invio (che talvolta comincia con *Prince*…) ha il suo *refrain* come le altre strofe, ma non è di più di 5 versi, e prende terminazioni e rime secondo gli ultimi versi delle strofe sopra dette».

[61] Ma cfr. la postilla, a p. 238.

[62] Così nella citazione dantesca, incipit di 242,17 *Er'auziretz enchabalir chantars*, n. 30 dell'ed. Kolsen (1910-1935; rist. 1976). Dante si sarebbe meravigliato di leggere il verso diviso in due per via della rima interna, in ossequio pedissequo del principio di Frank 'né verso senza rima, né rima senza verso', nell'ed. di Sharman (1989); a parte questo, però, la lezione preferita dalla Sharman «Ar auziretz / Enchabalitz chantars», oltre che più vicina alla citazione di Dante, è anche più soddisfacente.

[63] *De vulgari eloquentia*, II V 4, ed. Mengaldo (1979). Trad. di Mengaldo: «verso che può sembrare un decasillabo, ma in verità è un endecasillabo: infatti le due consonanti terminali non appartengono alla sillaba precedente, e benché non abbiano una propria vocale tuttavia non perdono il valore sillabico; prova ne è che qui la rima si realizza con una sola vocale, cosa che non potrebbe verificarsi se non in forza di un'altra ivi sottintesa».

[64] Pazzaglia (1967), pp. 175-176. Più esattamente, si può consentire sull'ipotesi che qui Dante intenda che «un accento finale può suggerire, anzi, determinare dopo di sé una nuova durata sillabica, anche se incompleta o soltanto virtuale» (sebbene, in forma così esplicita, questa sia piuttosto la spiegazione di Bembo, vedi oltre), ma ciò dimostra, a mio parere, l'incomprensione da parte di Dante del sillabismo (gallo-)romanzo.

[65] *Convivio*, ed. Vasoli (1988), IV ii 12: la rima «strett[amente] s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole».

[66] [Per una diversa interpretazione della spiegazione di Dante cfr. Tavoni (2011), pp. 1428-1429, che tiene conto di Lannutti (2000), pp. 29-31].

[67] Cfr. Baldelli (1973) (che non si occupa però del problema specifico qui enunciato): nelle liriche l'unico caso di rima tronca è in *Per una ghirlandetta*, l'unico caso di rima sdrucciola è in *Poscia ch'amor*. Nel *Fiore* (ed. Contini 1984) hanno rime tronche i sonetti XLII, LXIX, LXX, LXXVIII, mentre le stesse rime sono evitate con l'epitesi nei sonetti LXXXVIII, CLX, CCXIX (cfr. la nota al sonetto LXXXVIII).

[68] Ed. Andrews (1977).

[69] «devono comporsi di dodici sillabe in ogni verso, e le parole che rimano devono essere parole sdrucciole, pronunciate con l'accento sulla terz'ultima; e non devono esserci in uscita di verso né monosillabi né bisillabi, ma i versi devono

sempre concordare nelle tre ultime sillabe delle parole che rimano, ciò che non avviene negli altri tipi».

[70] «Infatti il sonetto duodenario misto si compila con un verso di dodici sillabe, che sono sdrucciole in uscita di verso e in rima, con parole sdrucciole in rima pronunciate con l'accento sulla terz'ultima; e con un verso, di seguito a questo, di undici sillabe, che in uscita di verso hanno parole e rime piane con l'accento sulla penultima nella pronuncia; oppure al contrario».

[71] «Al qual proposito bisogna sapere che il sonetto muto deve comporsi in qualunque verso di dieci sillabe al massimo. E la ragione della differenza tra questo e l'undenario, di cui si è detto sopra, e gli altri sonetti, è che suona meglio all'orecchio di dieci che di undici sillabe, dal momento che è muto».

[72] «E si dicono *muti* per questa ragione, che hanno quasi un suono muto nella rima, che è solo di una sillaba, e quanto alla rima non suona se non l'ultima lettera».

[73] Ed. Giannini (1858-1862), I, p. 8.

[74] Il concetto che due sillabe possono valere per una o una per due in fine di verso è ripreso dal Minturno (1564), p. 359: «… e diciamo, che [i versi] possono accrescere il numero delle sillabe, e diminuirlo: perciocché l'estrema parola del verso, quando ha l'accento nell'ultima, una se ne diminuisce; ancorché una vaglia due…». «Allo 'ncontro quando l'ha in quella, che cominciando dall'ultima è terza, una vi se n'accresce; benché due non vaglian più d'una…». «Verso di dodici sillabe con l'accento sopra quella, ch'è più vicina all'estrema, non truovo ne' Canzonieri de' nostri antichi».

[75] Cito dalla trascrizione che Alessandra Cappagli gentilmente mi ha messo a disposizione del ms. di scritti grammaticali conservato nella Biblioteca Labronica di Livorno (c. 73r), per il quale cfr. Cappagli e Pieraccini (1985), p. 410, e Cappagli (1990), pp. 341-394.

[76] Antonelli (1984).

[77] *Summa*, cap. VII. Gli esempi sono *dio*, *mio*, *tuo*, *mai*, *hai*.

[78] A questo proposito è opportuno segnalare che Malagoli (1968) (prima ed. 1946, a sua volta rifacimento di Malagoli 1899), pp. 8-9, assegna uno statuto particolare alle parole terminanti «in un dittongo discendente o disteso, come

assai, *eroi*, *dovrei*, *partirei* ecc.», definendole piane, sebbene accentate sull'ultima sillaba, in quanto «l'orecchio… non le sente della stessa natura di *cambiò*, *compié*, *sovrappiù*, pure in dittongo, ma ascendente o raccolto».

[79] Cfr. il capitolo 3, § 3, e il capitolo 7, pp. 274-275.

[80] Serretta (1938); cfr. il capitolo 3, § 3.

[81] Avalle (1981).

[82] *ias* (solo in 412:2-227,8 e 592:11-246,70), *ie* (solo in 47:1-437,22) e *ea* (solo in 877:1-349,5) ricorrono in testi che non consentono il tipo di verifica di seguito dichiarato. Con queste l'elenco delle rime di questo tipo nel *Répertoire* è esaustivo: cfr. Beltrami e Vatteroni (1988-1994), I.

[83] Elencate nel capitolo 4, pp. 177-178.

[84] [Nell'articolo in rivista ho scritto: «all'interno del verso l'unica oscillazione sillabica istituzionale riguarda *ia*, che può valere due sillabe o una», ma di *ia* monosillabo all'interno del verso non sono in grado di citare nemmeno un esempio].

[85] La ricerca più ampia e strutturata su questi fenomeni lungo tutto l'arco della poesia provenzale è in Perugi (1978), I, *Prolegomeni* (gli esempi concreti schedati da Perugi meriterebbero comunque un riesame approfondito, caso per caso).

[86] [Nella recensione a Cornulier (1982a), che qui è ristampata al capitolo 4].

[87] [Di opinione opposta Di Girolamo e Fratta (1999), che anzi considerano la necessità della rima perfetta una prova dell'esistenza in italiano della cesura epica].

[88] *PD*, I, p. 214. Per un approccio diverso al problema, cfr. Avalle (1983).

[89] Frare (1983), p. 82.

[90] G.-A., I, pp. 114-116.

[91] «E dovete sapere che in tali versi di 10 sillabe la *pauza* [cesura] è nella quarta sillaba; e non si deve affatto invertire la misura del verso, in modo che la *pauza* [il primo emistichio] sia di 6 sillabe e il rimanente di quattro, perché non ha bella

cadenza, come si può vedere in questo esempio, che poniamo ripetendo lo stesso discorso».

[92] Modificando l'esempio precedente, il trattatista si studia di evitare la possibilità che il verso risponda a uno schema *a minore*; l'ultimo verso però in un altro contesto sarebbe interpretabile come un *décasyllabe* a cesura maschile sulla quarta sillaba [o con *césure masquée*, ma sempre *a minore*, seguendo Billy (2009), p. 416, cfr. la postilla, terzo paragrafo]. La funzione del contesto di orientare l'interpretazione di tutti i casi in vario modo ambigui è cosa ovvia; si noti che dei quattro esempi portati da Di Girolamo (1979), pp. 23-24, per documentare il 'decenario' (cioè il *décasyllabe*) 6+4, quattro versi consecutivi del *Girart de Roussillon* (che effettivamente è composto in questo metro, in una lingua mista francese-provenzale), solo il primo è non ambiguo; gli altri tre in altro contesto sarebbero normali *décasyllabes a minore*, il secondo con cesura maschile, il terzo e il quarto con cesura lirica: «Ce fu a Pentecoste, el printanz gai, / que Carles tint sa cort a Reinz en mai. / Lai ai tantes persones a cuer vrai! / L'apostolies i est, qui sarmun fai!».

[93] In effetti la dialefe tra due atone, che in provenzale è sempre possibile, ma molto meno frequente di quella dopo tonica, è quasi di regola dopo cesura lirica. [Cfr. Billy (2000b), p. 35: «dans le décasyllabe occitan, les césures féminines sont de préference évitées (10% environ des vers), et leur acceptation se fait essentiellement au prix d'un artifice rythmique, la césure lyrique étant un cas de "systole", où la posttonique est artificiellement accentuée»].

[94] Fasani (1988), pp. 14-15, mi fa notare, quanto alla mia asserzione «che la cesura è una pausa e non un fatto sintattico» [ma più esattamente ho scritto: «la cesura è una pausa gerarchicamente inferiore ma dello stesso tipo della fine-verso; come questa, quindi, non è un fatto sintattico»]: «Ma questo vuol dire, né più né meno, che è un fatto fonetico, in quanto una pausa coincide necessariamente con l'accento, e l'accento con una parola portatrice di significato. Di qui si può ritornare a certi esempi già visti, e chiedersi se è logico (oltre che foneticamente opportuno), un *che* accentato davanti a *Melanesi* (Purg. VIII 80), parola che ha due accenti, uno sul radicale e uno sulla desinenza, i quali sono entrambi significanti, quasi come *misericordes* (Purg. XV 38), parola chiaramente composta». Tuttavia il trapasso da 'accento' a 'parola portatrice di significato' è illegittimo, perché il carattere non sintattico della cesura appartiene al modello, non alla realizzazione né all'esecuzione, nelle quali la sintassi è, com'è ovvio, pertinente. Dato che il modello prevede una determinata cesura, o un determinato accento, il verso è

corretto se è in qualsiasi modo cesurabile o accentabile secondo il modello: da questo punto di vista (e solo da questo) non ha nessuna importanza che la struttura della frase suggerisca una diversa pausazione (sintattica) o una diversa accentazione. Solo così, tra l'altro, si può dare un significato al rapporto fra la struttura sintattica e intonazionale (il ritmo) e il modello (il metro).

[95] Per questo saggio i trovatori sono stati consultati nelle edizioni di seguito elencate [sarebbe opportuna una verifica sulle edizioni uscite dopo il 1990, per le quali mi limito ad alcune segnalazioni]. Aimeric de Belenoi: Dumitrescu (1935) [cfr. ora Poli (1997)]; Aimeric de Peguilhan: Shepard e Chambers (1950); Albertet de Sisteron: Boutière (1937) [Sanguineti (2012)]; Arnaut Daniel: Eusebi (1984); Arnaut de Mareuil: Johnston (1935); Bernart de Ventadorn: Appel (1915); Bertran de Born: Gouiran (1985); Cadenet: Zemp (1978); Folchetto di Marsiglia: Stroński (1910) [Squillacioti (1999)]; Falquet de Romans: Arveiller e Gouiran (1987); Gaucelm Faidit: Mouzat (1965); Guilhem Ademar: Almqvist (1951); Guillem de Berguedà: Riquer (1971); Guillem de Cabestany: Cots (1986); Guilhem Figueira: Levy (1880); Guilhem Montanhagol: Coulet (1898); Guillem de Saint Didier: Sakari (1956); Giraut (o Guiraut) de Borneil (o de Bornelh): Sharman (1989); Guiraut Riquier (limitatamente alle canzoni e ai *vers*): Mölk (1962) e Longobardi (1983); Rambertino Buvalelli: Melli (1978); Lanfranco Cigala: Branciforti (1954); il Monaco di Montaudon: Routledge (1977); Peire Bremon Ricas Novas: Boutière (1930) [Di Luca (2008)]; Peire Rogier: Nicholson (1976); Peire Vidal: Avalle (1960); Peirol: Aston (1953); Pons de Capduoill: Napolski (1879) [Martorano (2007)]; Pons de la Guardia: Frank (1949); Raimbaut d'Aurenga: Pattison (1952) [ed. parziale in Milone (1998, 2003, 2004, 2007, 2011)]; Raimbaut de Vaqueiras: Linskill (1964); Raimon de Miraval: Topsfield (1971); Rigaut de Berbezilh: Varvaro (1960); Sordello: Boni (1954); Uc de Saint Circ: Jeanroy e Salverda de Grave (1913). Di Peire Rogier contiene *décasyllabes* solo 356,5 (Nicholson 4); di Raimbaut d'Aurenga solo 389,30 (Pattison 33), 389,39 (30) e 389,38a [apocrifa, cfr. la scheda della *BEdT*].

[96] 242,52a (ed. Sharman 1989, 68; Kolsen 1910-1935, 69) [apocrifa, come ha dimostrato Tyssens (2000)], 12 «que sel qui donan pert sa manentia»; dal ms. «plus es lauzatz qui tot tol a bando / que sel qui dona per sa manentia» l'emendamento più logico è quello del solo *per* in *pert*, 'è più lodato colui che senza freno si impossessa di tutto, poiché colui che dona perde la sua ricchezza'; in subordine, per evitare che *plus* resti senza correlativo esplicito, si può pensare a mantenere, come Kolsen, il testo del ms.: '… che colui che dona grazie alla propria ricchezza'.

[97] Si tratta della quinta strofa di 213,7 (Långfors 1924, VII), che Cots (1986) ritiene, probabilmente a ragione, una *cobla* a sé (testo X della sua ed., verso 6); il testo del verso è dato nella stessa forma (a parte *colomp* Cots, *colom* Långfors) dai due editori. Il sospetto che si tratti di un verso errato era già di Hüffer (1869) [p. 48 e pp. 58-59; Hüffer nutre dubbi sull'intera strofa]. In astratto un verso come questo potrebbe essere letto con cesura mediana maschile, se fosse disponibile una serie entro cui inserirlo.

[98] Aberrante, dal punto di vista statistico, un verso di Pons Santolh de Tholoza (380,1, 48; in ms. unico, ed. Coulet 1898, App. II): «si·us platz, de celestial vestidura».

[99] [Di Luca (2008) ha ragione di correggere, per ragioni non metriche, in «e degraz *leu* gardar de fallimen», con il che il verso ha cesura maschile *a minore*. Non è inequivocabile nemmeno l'es. di Aimeric, dove *Mon-ferrat* potrebbe dare una cesura, benché *masquée*, con il termine di Billy (2009a), p. 416].

[100] Difficile che sia italiana, piuttosto che epica, la cesura in 392,26 (XIX, di dubbia attribuzione), 46 «De la comtessa Beatris non poiria», perché *Beatris* di regola è trisillabo. [E infatti Menichetti (2011) stampa «Pros comtessa Beatris, non poiria», con cesura lirica].

[101] [Billy (2000a), al quale si può ora rimandare, ha ampliato e completato lo spoglio, segnalando anche qualche mio errore, che ho rimosso (v. la postilla)].

[102] È, senza la prima strofa, come segnala l'ed., il testo di C di Daude de Pradas, 124,6 *Ben ay'amors*, ed. Schutz (1933) III, 46 «no l'enguana de re lo miradors»; in apparato: «car MNOR (C *est seul à supprimer la syllabe superflue*)». [Cfr. anche Billy (2000), p. 594, nota 17].

[103] *E·il paraula* secondo il ms. A, con cesura lirica (dialefe in *doussa et humana*).

[104] Con dialefe *faita a* il verso avrebbe cesura epica [ma è più logico intendere *Tro·il demanda*, con cesura lirica e dialefe *faita a*].

[105] In realtà questo verso potrebbe essere espunto dallo spoglio, perché risulta da un rimaneggiamento radicale sul ms. unico da parte dell'editore. [Cfr. Beltrami (1992), p. 284].

[106] Testo Långfors (1924), VII. Nell'ed. Cots (1986), probabilmente a ragione, quest'ultima strofa di 213,7 è considerata una *cobla* a sé stante (n. X; cfr. nota 120);

il verso però (v. 2) vi figura inspiegabilmente ipometro: «qu'eu non volgra que fos ma cusina».

[107] [Cfr. Sharman (1989), p. 24, e Gambino (2001), p. 384].

[108] Cfr. *supra*, nota 96.

[109] *Partimen* con Conon de Béthune, = 116,1; il v. cit. è di Raimbaut.

[110] Tenzone con un Bertran, *Bertran, si fossetz tant gignos*.

[111] Segre (1971); si tratta dei vv. 10, 35, 43, 62, 71, 72, 78, 80, 97, 109, 117, 146, 149, 177, 199, 201, 212, 214, 215, 235, 245, 249, 299, 371, 424, 433, 448, 566, 584, 590, 595, 629, 637, 671, 715, 725, 726, 732, 754, 772, 778, 824, 851, 860, 869, 872, 880, 898, 911, 919, 956.

[112] [*Vill sirventes, leugier e venassal*, che nell'articolo in rivista ho attribuito per una doppia svista a Peire Bremon Ricas Novas (e col numero 125,1), perché è edito da Boutière (1930), ma in appendice. Attribuito da C a Duran de Carpentras, da M a Peire Bremon Ricas Novas, è rifiutato al secondo a favore del primo da Di Luca (2008) p. 70; cfr. anche la scheda *BEdT*].

[113] Virgola mia dopo *Don'*.

[114] Si noti che il verso precedente è appunto con cesura italiana: «Pueis fora meiller vostre mandamens».

[115] *Partimen* con Bertran d'Alamanon (= 76,7).

[116] È da notare di passaggio che la supposta incompatibilità di parisillabo e imparisillabo (concetti che, fra l'altro, hanno un senso opposto in galloromanzo e in italiano) è entro certi limiti e con varie eccezioni un fatto storico della poesia italiana, ma sul piano teorico è solo una questione mal posta.

[117] Anche questi casi sono documentati nel capitolo 3, e tale documentazione potrebbe essere facilmente ampliata.

[118] Il settenario è una misura che in italiano è percepibile senza bisogno di ulteriori punti di riferimento interni (accenti fissi), ciò che appare già più difficoltoso per l'ottonario (non voglio dire impossibile, è un problema da approfondire). Nonostante l'obiezione di Fasani (p. 17), la distribuzione degli accenti è libera, nel settenario, nel senso che non ci sono casi in cui una sequenza

sillabica con l’ultimo accento sulla sesta si possa dire un ‘non settenario’ o un ‘settenario sbagliato’; il che non esclude ovviamente la possibilità di tendenze stilistiche più o meno rigorose, come quella, cui allude Fasani, a evitare l’accento di 3ª [nella poesia melica] (non diversamente da come una parte della tradizione italiana, come si diceva, evita l’accento di 7ª nell’endecasillabo).

[119] Cfr. il capitolo 3, pp. 138-140.

[120] Ed. Contini (1946), 25,9.

[121] Tra gli esempi citati da Fasani, però, «ben credo che mi daria lo suo amore» di Guido delle Colonne e «pregando che ritegnate in conservo» di Lapo Gianni risalgono più semplicemente a una cesura maschile *a minore*, dopo *che* (comunque poi si voglia ‘leggere’ il verso, nell’esecuzione).

[122] Si sarà notato che, all’interno di queste schedature, Peire Vidal appare il trovatore più prossimo alla prosodia ‘italiana’ [in contrario Billy (2000), pp. 597-598, con buoni argomenti]. Bisogna naturalmente domandarsi se ciò non sia merito di un’edizione particolarmente attenta alla prosodia, qual è quella di Avalle; e rilevare che tutte le osservazioni e i prelievi che ho qui allineato dovrebbero comportare un riesame delle edizioni, qui naturalmente impossibile: comportano certo l’affermazione energica di tale esigenza (è evidente che tra nozioni metriche accertate e testo critico si stabilisce un circolo che, nella migliore delle ipotesi, si può trasformare in una spirale, nella speranza che ci si trovi un poco più avanti dopo ogni verifica o metrica o testuale).

[123] [Ho attribuito a questo verso un’elisione dopo cesura lirica, ma a torto: «tant es bell’ e | fina vostra beutatz», con cesura lirica regolare, e semmai, in cesura, un nesso, o uno stacco, insolito. Il verso è identico nell’ed. Sanguineti (2012)].

[124] Ed. in Coulet (1898), App. I. [Nell’ed. di Ricketts (1964) inclusa nella *COM2* il verso è ipometro: «que Gauseranda ni gai ni sors»].

[125] Forse anche (come un esempio simile di Uc de Saint Circ già citato) da riscrivere «Mas en bona esmenda n’ai esperansa», con cesura lirica e sinalefe dopo la cesura.

[126] [Come nel verso di Albertet sopra citato: «Pros comtess’e / gaia, ab pretz valen» (con dialefe in *gaia ab*), se non va ritoccato in «Pros comtessa / e gaia, ab

pretz valen» (con sinalefe in *gaia ab*), uscendo da questa lista].

[127] Come il verso di 12 sillabe 8+4 studiato da Mölk (1986) non è un alessandrino.

[128] [In realtà è un'attestazione fantasma, dovuta a un'inversione nei mss. *IK* su cui stampa il testo Napolski; la buona lezione è quella stampata da Martorano (2004) sugli altri due testimoni, *CD*: «mas, tan c'am joy e joven e guarnir»].

[129] Ma, per la stessa rarità, non sarebbe proibito nemmeno pensare che il rapporto di equivalenza sia tra 'cesura mediana italiana' e 'cesura mediana maschile': cfr. Avalle (1960), n. a 364,46 (VIII), 54. Funzionalmente, nota sempre Avalle (a 364,10, I, 25) «Dato che per ciascuno dei tre tipi fondamentali del decasillabo, quello cioè *a minore* 4+6, *a maiore* 6+4 ed "à césure médiane" 5+5, possono darsi, almeno in astratto, le tre varietà della "coupe italienne", della cesura lirica e di quella epica, la "coupe italienne" del tipo *a minore*, 4′+5('), si confonderà con la cesura lirica del tipo "à césure médiane" ...». Tuttavia il rapporto di frequenza mi rende difficile pensare che questa descrizione, valida in astratto, sia valida anche in concreto.

[130] Ho lasciato fuori di proposito il tema del trattamento dei proparossitoni nel verso italiano (importante, come ho sostenuto nel capitolo 3, § 7), perché questo merita uno studio a parte (vi fa cenno con interessanti osservazioni, in un lavoro più recente sul *Fiore*, Fasani 1989).

Capitolo sesto

Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)

Il capitolo affronta in una chiave inedita la questione della metrica come passaggio obbligato persino per costruire una storia della letteratura, in quanto per i problemi da essa posti sono passati i principali tra gli autori della nostra letteratura. Vengono proposte riflessioni intorno al materiale già conosciuto che si è sviluppato sui temi e le questioni della versificazione, per andare infine a tracciare una storia della metrica. Metrica intesa come disciplina descrittiva, quella che permette di indagare un testo secondo i "propri principi", mostrando come funziona il rapporto tra gli elementi che lo costituiscono.

Sotto un certo profilo, un manuale di metrica italiana potrebbe (dovrebbe?) essere una ‘storia della letteratura italiana’ scritta dal punto di vista di chi pensa che i maggiori autori della nostra letteratura, che sono poeti, sono ben dovuti passare attraverso i problemi della versificazione. Le riflessioni che qui propongo possono riferirsi a questo assunto come al loro quadro più ampio: esse partono ancora dal materiale già noto, e investono i propositi con i quali ho scritto la mia *Metrica italiana*, e in particolare il *Profilo storico della metrica italiana*, l’attuale secondo capitolo: un tentativo

che non considero affatto esaurito, ma solo avviato[1]. Per dire il tutto in due parole: è possibile, e che significato ha una storia della metrica?

Come disciplina descrittiva, la metrica ha ricevuto impulso, in Italia, dal favore che ebbe a partire dagli anni Sessanta la linguistica strutturale, con l'applicazione dei suoi metodi allo studio dei testi. In particolare, per quanto ci riguarda, l'idea centrale era che l'operazione più importante da compiere su un testo oggetto di studio sia descriverlo 'secondo i propri principi', mostrare come esso è organizzato, come 'funziona' il rapporto fra i suoi elementi costitutivi.

Non è questo il momento per una valutazione critica dei meriti e dei limiti dell'analisi strutturale in genere e nelle sue applicazioni alla metrica; basteranno alcune brevissime osservazioni.

1. Il principio fondamentale dell'analisi strutturale è la ricerca degli elementi di parallelismo e di rispondenza interna dei vari elementi di un testo. Sembra un principio calibrato su misura per la metrica, che costituisce l'aspetto strutturale più rilevante di un testo in versi. Tuttavia, al di là della descrizione degli schemi metrici, quando il problema è stato di ottenere una descrizione *significativa* del testo, è avvenuto che nella pratica sono stati privilegiati gli elementi linguistici in senso ampio, i rapporti fonetici (per es. le opposizioni tra vocali aperte e vocali chiuse), i rapporti sintattici, i rapporti di significati; la metrica è rimasta per lo più in subordine.

2. Alle applicazioni dello strutturalismo alla metrica si sono aggiunte, con modificazioni anche significative degli orientamenti, le applicazioni di altre e diverse elaborazioni teoriche della linguistica moderna, in particolare della grammatica generativa. In altre parole la teoria metrica è stata sviluppata nell'ambito dell'evoluzione della linguistica.

3. Proprio in questo contesto, anche se non solo grazie allo strutturalismo, gli studi di metrica hanno ricevuto in Italia un nuovo impulso, dopo un lungo periodo che, considerato dall'alto, può parere di stagnazione rispetto al fiorire di studi e ricerche fra secondo Ottocento e primo Novecento. All'inizio degli anni Settanta era un luogo comune degli studiosi cominciare il proprio discorso su problemi di metrica deplorando quanto poco la si studiasse; gli ultimi venti-trent'anni, invece, sono stati così ricchi di studi, e anche di ricerche condotte all'interno di lavori di altra destinazione, che è ormai forse di nuovo il momento di domandarsi *perché* si studia la metrica, come bisogna fare per tutte le cose che sembrano diventate ovvie.

4. In Italia la caratteristica del migliore strutturalismo, e in genere dei migliori studi teorici di orientamento linguistico, è stata quella di non perdere mai di vista la storia. Sotto questo profilo, però, la descrizione strutturale di un testo non soddisfa tutte le domande che riguardano la metrica. Uno dei punti che mi piacerebbe rendere chiari è che la descrizione metrica compiuta esaminando

> esclusivamente un singolo testo non dice ancora tutto: dice per esempio che un verso è di undici sillabe, ma non può dire che è un endecasillabo; ‘verso di undici sillabe’, infatti, è un concetto *descrittivo*, ma ‘endecasillabo’ è un concetto *storico*.

C’è un’altra linea, all’interno della quale gli studi di metrica hanno avuto assai maggiore continuità, magari in modo non sempre vistoso: è quella dei filologi, degli editori di testi, soprattutto di testi antichi; di coloro che si sono sempre dovuti domandare, leggendo un manoscritto o un’edizione a stampa, se il testo che ci si trova davanti è corretto, è almeno ipoteticamente come l’ha pensato l’autore, oppure se contiene errori di copia.

La filologia è per eccellenza una scienza storica. Quando ci si chiede se un verso che si legge in un manoscritto è metricamente ‘giusto’, ci si pone in realtà questo problema: è possibile che l’autore l’abbia scritto proprio in quel modo? e, ammesso che l’abbia scritto, se l’avesse riletto meglio si sarebbe corretto? In altre parole: il verso è accettabile rispetto al sistema riconosciuto dall’autore, o è divenuto inaccettabile per colpa di un errore commesso da un copista o da uno stampatore, o, involontariamente, dall’autore stesso, o da un rimaneggiatore? Per rispondere, non si possono applicare regole astratte, universalmente valide; bisogna domandarsi quali fossero le regole valide per l’autore. Per esempio, è possibile accettare in un’edizione critica un verso come questo?

vestito di novo d’un drappo nero[2]

Si tratta di un verso di undici sillabe, delle quali sono toniche la 2ª, la 5ª, l’8ª e la 10ª, mentre sono atone contemporaneamente la 4ª e la 6ª. Ora, se si trascurano gli aspetti di stile, e ci si limita al problema se un verso sia ‘giusto’ o ‘sbagliato’, si può dire che un verso di undici sillabe che sia riconosciuto come un endecasillabo ‘giusto’ da qualunque intenditore in qualunque periodo della storia letteraria italiana deve avere tonica la 4ª o la 6ª sillaba, o eventualmente entrambe. Se dunque questo verso fosse di Pietro Bembo, per citare colui che per primo ha enunciato con chiarezza questa regola, esso sarebbe certamente il risultato di un errore di copia. Ma siccome è di Dante, il ragionamento da fare è diverso. Nella poesia del Duecento, infatti, si trovano altri esempi di endecasillabi divisibili come questo in due parti, delle quali la prima ha l’ultimo accento sulla 5ª sillaba; per esempio:

Conventi mi fece | di ritenere (Giacomo da Lentini)[3]
certo lo tardare | pàreme matto (Guittone)[4]

Anche se nelle opere di Dante quello citato è l’unico verso di questo tipo, abbiamo dunque una ragione per considerarlo corretto. In filologia, in linguistica e in metrica ‘spiegare’, ‘dare ragione di’, ‘considerare accettabile’ un fenomeno significa infatti trovare una serie di fenomeni analoghi entro i quali inserirlo.

Così come l’ho enunciato, si tratta di un problema di tecnica editoriale, ma non è solo questo: l’esempio minimo esprime

un fatto di importanza centrale, sul quale vorrei richiamare l'attenzione.

Si è portati talvolta a pensare che nella storia letteraria si possano distinguere, o sia utile distinguere, due categorie di fenomeni: da un lato quelli legati in modo diretto al mutare delle contingenze storiche, gli avvenimenti, le opere e le forme letterarie che si possono mettere in relazione con gli avvenimenti, i rapporti sociali, i grandi problemi di un periodo, come quando si parla per es. della letteratura dell'età illuministica come di un complesso di opere che hanno caratteristiche importanti in comune; dall'altro i fenomeni che perdurano immutati nel lungo periodo, le *forme primarie* (così Guglielmo Gorni chiama alcune forme metriche importanti nella storia della poesia italiana)[5].

Ora, certamente la metrica, come anche la lingua, a tacere di altri aspetti della letteratura, muta con ritmi diversi, e in genere assai più lentamente di altri aspetti del discorso letterario; ma è poi in realtà legata anch'essa agli sviluppi della cultura, comprende aspetti di lungo periodo e aspetti di meno lungo o di breve periodo mescolati a volte inestricabilmente. Per esempio un aspetto di lungo periodo, relativamente alla metrica italiana, è il principio secondo il quale il verso è definito dal *numero* delle sillabe; ma poi non è affatto uguale in ogni periodo il modo in cui le sillabe si contano.

L'osservazione che i fatti metrici mutano nel tempo permette di stabilire una *diacronia* della metrica, cioè di

descrivere questi fatti così come si dispongono lungo lo scorrere del tempo. Porsi il problema di una *storia*, non di una semplice diacronia della metrica, significa domandarsi se a questi mutamenti si possa anche dare un significato, se essi possano essere legati in modo significativo ad altri aspetti della storia della cultura.

In effetti nell'ambito di una continuità della tradizione che si può mantenere per secoli, le regole metriche mutano col mutare della cultura letteraria, così come questa muta in rapporto con la storia della società: noi siamo nella condizione di rendercene conto in modo più chiaro che in qualunque altro periodo, poiché nel nostro tempo si è definitivamente affermata la versificazione libera, che ha non annullato, ma certamente cambiato in modo radicale i rapporti con la tradizione metrica, interrompendone la continuità.

Come faceva notare Contini in un saggio illuminante sulle innovazioni metriche tra Otto e Novecento[6], oggi non fa più parte del bagaglio culturale *medio* di una persona colta, anche se poeta, anche se filologo, come ne faceva invece parte fino al secolo scorso, la capacità di riconoscere a orecchio un endecasillabo o un altro verso tradizionale: è cambiato l'orecchio, cioè è cambiato il tipo di rapporto che il lettore intrattiene con la lingua poetica, cioè è cambiata la cultura poetica; o, detto diversamente, è cambiato l'orecchio perché è cambiata la cultura poetica, e questa perché è cambiato, nel nostro mondo, tutto il resto. E non perché gli endecasillabi e

le altre misure della tradizione italiana abbiano cessato di adempiere una loro funzione. Per esempio ho notato recentemente, scritto a lettere cubitali su un giornale, lo slogan pubblicitario di una nota automobile:

> Ci vuole un certo stile
> per far innamorare gli italiani.

Quanti saranno i lettori che si accorgono che si tratta di un settenario e di un endecasillabo, con tanto di *a capo*, cioè provvisti di un segnale visivo che da vari secoli identifica istituzionalmente la versificazione? Pochi, credo, e può essere, per paradossale che sembri, ed anche se è poco probabile, che si tratti di un caso, tanto queste misure sono facili a prodursi in italiano, a causa della pressione schiacciante di una tradizione illustre, radicatasi fin dalle origini.

In un libro importante, *Teoria e prassi della versificazione*, Costanzo Di Girolamo[7] si è divertito a elencare una lunga serie di endecasillabi ricavabili da inizi di periodo di un libro di Cesare Segre, *I segni e la critica*, che è scritto in prosa senza nessuna intenzione di discorso poetico; per esempio questo inizio decisamente sostenuto, se letto in versi, da poesia eloquente:

> Nulla di più lontano da un trattato
> con i principî generali in limine

> Questo piccolo esercizio (dice Di Girolamo, pp. 107-108) [...] ha lo scopo di dimostrare come la dimensione metrica del linguaggio sia continuamente a portata di mano, e non risieda soltanto nei sottili fumi dell'ispirazione dei poeti. Ciò nonostante, questi «versi» non

> sono poesia, perché questo non era nelle intenzioni degli autori e/o perché il lettore non è disposto a recepirli come versi.

Noi prendiamo come versi, in altre parole, solo ciò che ci viene proposto come discorso in versi, o che siamo disposti a prendere come tale; soltanto allora ci domandiamo di che tipo di versi si tratti, e quali regole osservino oppure trasgrediscano. È possibile che cerchiamo dei versi nella prosa, per esercizio, ma se non li troviamo non parliamo di versi sbagliati.

Tutto ciò rientra in un dibattito che negli studi recenti è stato vivace, su cosa veramente permetta di distinguere il verso dalla prosa; ma questo dibattito ha senso soltanto dal momento in cui è entrato nella cultura metrica il verso libero. Se un verso può essere scritto senza manifestare alcuna regola, con quale criterio si può dire che un testo è in versi, oppure che è in prosa? Si tenti per esempio quest'altro piccolo esercizio: si immagini di incontrare questi due testi non scritti andando a capo ad ogni verso, ma di seguito, come è stato normale per un certo tempo nella tradizione medievale:

> Giovin Signore, o a te scenda per lungo di magnanimi lombi ordine il sangue purissimo celeste, o in te del sangue emendino i difetti i compri onori e le adunate in terra o in mar ricchezze dal genitor frugale in pochi lustri, me Precettor d'amabil Rito ascolta.

> Quei tuoi pensieri di calamità e catastrofe nella casa dove sei venuto a stare, già abitata dall'idea di essere qui per morirci venuto – e questi che ti sorridono amici questa volta sicuramente stai morendo lo sanno e perciò ti sorridono.

Supponiamo di sapere già che si tratta di testi in versi, che il primo è l'inizio del *Mattino* di Parini (1763) e il secondo è una poesia di Sereni (da *Stella variabile*, 1981). Riscrivere in versi il testo di Parini, a questo punto, è facile; riscrivere in versi quello di Sereni, ricostruendo i versi come sono nell'originale, è, credo, impossibile:

> Quei tuoi pensieri di calamità
>
> e catastrofe
> nella casa dove sei
> venuto a stare, già
> abitata
> dall'idea di essere qui per morirci
> venuto
> – e questi che ti sorridono amici
> questa volta sicuramente
> stai morendo lo sanno e perciò
> ti sorridono.

Si potrà osservare che quella di Sereni è manifestamente una grande poesia anche letta senza la divisione dei versi, a dimostrazione del fatto che, anche nell'epoca del verso libero, avere buoni sentimenti e andare a capo non serve a fare poesia senza una padronanza del discorso poetico che si conquista con grande difficoltà. Ma è chiaro che all'interno di due sistemi metrici diversi, quanto sono fra loro il sistema di Parini e quello di Sereni, che è ora il nostro, è diverso il modo in cui i versi si possono riconoscere.

Noi ora ammettiamo che un verso possa avere qualunque forma, senza che si possa dire che è un verso sbagliato; ma a questo punto ci è indispensabile un qualche tipo di segnale

esplicito, presente sulla carta, che ci dica dove un verso comincia e dove finisce: l'*a capo*, normalmente, o almeno qualcosa come una barra che separi un verso dall'altro. Questo segnale non è un tratto che appartiene al verso, ma ci permette di riconoscere i versi (è in questo preciso senso che si può dire che l'*a capo*, o ciò che lo sostituisce, è l'unico segnale di 'metricità'). Invece nella versificazione regolare il verso è riconoscibile indipendentemente dall'*a capo*, grazie ad un sistema di regole riconosciute dagli autori e dai lettori: e se queste regole sono applicate male, il lettore può dire che quello che legge non è un verso, oppure è un verso ancora riconoscibile, ma sbagliato.

Come si riconosce, allora, un endecasillabo? È opportuna prima di tutto qualche breve osservazione di tipo teorico, per passare poi a considerazioni di tipo storico.

Il principio fondamentale della metrica italiana regolare è che due versi appartengono allo stesso tipo se contengono lo stesso numero di sillabe; tralascio ora il fatto che le sillabe si contano secondo determinate regole, che possono non essere sempre le stesse.

Questo principio può essere considerato in relazione con una caratteristica della lingua: in italiano le sillabe sono percepite come se fossero tutte uguali per durata (*isocronismo sillabico*); due parole sono sentite 'lunghe uguali' se contengono lo stesso numero di sillabe, non se contengono lo stesso numero di fonemi. Per es., giudicando a orecchio senza farsi ingannare dalla scrittura, si sente che nella serie *cosa*,

costo, *strambo* si tratta di tre parole lunghe uguali (sono infatti di due sillabe), anche se contengono 4, 5, 7 fonemi; e confrontando *strambo*, *anima* si sente che *strambo* è più breve di *anima* (sono infatti due sillabe contro tre), anche se *strambo* contiene 7 fonemi e *anima* 5. Invece l'uguaglianza e la differenza nel numero dei fonemi non si sentono a orecchio: bisogna eseguire un conteggio.

I parlanti sono in grado di confrontare fra loro due enunciati, e dire se sono lunghi uguali, o quale è più lungo, in termini di numero di sillabe, purché i due enunciati siano abbastanza brevi. Se i due enunciati sono troppo lunghi, è necessario qualcosa che permetta ancora di computare le sillabe: per es. i due enunciati possono essere divisi in enunciati più brevi, in modo che l'uguaglianza nel numero delle sillabe sia percepibile. Tutto ciò rende l'italiano diverso da altre lingue, che si possono dire ad *isocronismo accentuale*, nelle quali ciò che può essere sentito equivalente fra due enunciati, da parte dei parlanti, è il numero delle sillabe toniche, indipendentemente dal numero delle sillabe atone che si trovano fra una sillaba tonica e l'altra. (Un buon punto di riferimento dalla prospettiva della teoria linguistica è a questo proposito un saggio di Pier Marco Bertinetto sull'italiano come lingua a isocronismo sillabico)[8].

Dire che due versi appartengono allo stesso tipo se contengono lo stesso numero di sillabe è come dire che per identificare un verso bisogna trovarsi in presenza di un testo di almeno due versi, in modo che sia possibile il confronto

(principio traducibile, con le parole di Pazzaglia, nell'affermazione che «un verso diventa verso in una sequenza metricamente organica»)[9]. In realtà non è necessario che il confronto avvenga in presenza, cioè nello stesso testo; anche un verso isolato è percepibile come tale, se viene confrontato con altri versi di altri testi presenti nella memoria. È per questo che il lettore può identificare un endecasillabo in un testo in prosa, anche se l'autore non aveva nessuna intenzione di fare un verso, perché può confrontare un qualunque frammento di prosa con l'immagine mentale di endecasillabo che storicamente possiede.

Il primo a definire con limpidezza estrema l'endecasillabo, anche se non lo chiama così, ma semplicemente 'verso', è Pietro Bembo, in un passo delle *Prose della volgar lingua* (edite nel 1525)[10] che merita di essere letto e commentato:

> … nel verso puossi gli accenti porre di modo che egli non rimane più verso, ma divien prosa, e muta in tutto la sua natura, di regolato in dissoluto cangiandosi; come sarebbe, se alcun dicesse: *Voi, ch'in rime sparse ascoltate il suono*; e *Per far una sua leggiadra vendetta*; o veramente *Che s'addita per cosa mirabile*, e somiglianti. Ne' quali mutamenti, rimanendo le voci e il numero delle sillabe intero, non rimane per tutto ciò né forma né odore alcuno di verso. E questo per niuna altra cagione adiviene, se non per lo essere un solo accento levato del suo luogo in essi versi, e ciò è della quarta o della sesta sillaba in quelli, e della decima in questo. *Che, con ciò sia cosa che a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti*, ogni volta che qualunque s'è l'una di queste due positure non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe (II XV).

Bembo sta parlando della lingua poetica (non solo in versi, ma anche in prosa) così come egli la propone e così come essa si imporrà nella tradizione italiana successiva; e in particolare qui parla del *numero*, il quale

> altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o brieve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro (II XIV).

Queste considerazioni sul *tempo*, sulla *durata*, che Bembo sviluppa qui, nel seguito di II XIV da cui è tratta la citazione, e riprende anche altrove, sono un portato della tradizione della poesia latina, la cui metrica si fonda sull'opposizione di sillabe lunghe e sillabe brevi. Come la quantità sia invece estranea all'italiano è dimostrato chiaramente da tutti i tentativi di riproduzione in italiano della metrica latina, che hanno prodotto talvolta poesie di grande valore, come sono una parte delle *Odi barbare* di Carducci, ma mai niente che somigliasse davvero nella metrica alla poesia latina.

Ma la storia al cui sbocco si trovano le *Prose* di Bembo è quella di un processo lungo e tutt'altro che lineare, che proprio in quest'epoca ha portato alla definitiva affermazione dell'italiano anche nel prestigio culturale della letteratura che in italiano si esprime, anziché in latino; e le *Prose* si presentano come una discussione che parte dalla necessità di dimostrare a un interlocutore non ancora convinto che la letteratura degli italiani deve essere in italiano, nonostante il prestigio del latino e l'ovvia necessità di praticarlo, come fu in latino quella dei Romani nonostante il prestigio del greco, che

tutti gli autori erano in grado di praticare (e tutto ciò sebbene il vero problema affrontato dalle *Prose* sia: quale italiano?).

La presenza della tradizione grammaticale latina (si ricordi che nel sistema antico la *grammatica* comprende anche la metrica) è per la verità notevole fin dalle grammatiche provenzali del XIII secolo, e si vede per es. nel trattato di metrica volgare più fortunato fra il Trecento e il Cinquecento, quello di Antonio da Tempo del 1332[11]; ma per questa tradizione di testi teorici si può dire che il latino offre l'unico sistema concettuale disponibile (potremmo dire l'unico metalinguaggio) in un campo dove non se ne è ancora formato uno nuovo, adeguato ai nuovi oggetti da descrivere. Nell'opera di Bembo e di altri autori del Cinquecento (Trissino, per esempio)[12] c'è in più e di diverso lo sforzo consapevole di adeguare l'italiano al latino, di fare dell'italiano l'equivalente del latino (aver seguito questa linea di approssimazione della metrica italiana alla latina è il merito principale del saggio di Martelli sulle forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri)[13].

Senza questo sforzo, non si giustificherebbe il fatto che solo ora ci si preoccupa di stabilire delle regole per la struttura interna dell'endecasillabo, come prima non si era mai fatto, come a voler dimostrare che anche l'endecasillabo è 'legato' da regole come lo sono i metri latini. L'esigenza è già del tardo Quattrocento, come appare in un passo del *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* di Lorenzo de' Medici[14], che stabilisce il principio senza entrare in maggiori dettagli:

> che il nostro verso abbia i suoi piedi [come i versi latini], si prova perché si potrebbono fare molti versi contenenti undici sillabe sanza avere suono di versi o alcun'altra differenzia dalla prosa (p. 347).

Qualunque autore antico avrebbe probabilmente sottoscritto l'affermazione di Lorenzo, che non basta allineare undici sillabe per avere un verso accettabile, ma sta di fatto che né Dante nel *De vulgari eloquentia*, né Antonio da Tempo nella *Summa* si sono preoccupati di chiarire questo punto.

Bembo cita tre versi di Petrarca, dando per scontato che il suo lettore li possieda a memoria, e fa vedere come basti uno spostamento interno che faccia cadere gli accenti su sillabe diverse per produrre dei versi inaccettabili, anzi, secondo lui, dei frammenti di prosa privi di struttura metrica. La regola che poi enuncia è che un endecasillabo, per essere tale, deve avere toniche o la 4ª e la 10ª, o la 6ª e la 10ª sillaba, regola che appare rispettata senza eccezioni in tutti gli endecasillabi di Petrarca, che Bembo propone come autore esemplare e modello per la versificazione italiana. La portata dei tre esempi è però diversa. Il terzo riguarda in realtà il computo delle undici sillabe:

> che per cosa mirabile s'addita (*Rvf* 7,7)
> *che s'addita per cosa mirabile*

Nel verso modificato da Bembo la 6ª sillaba (*o* di *cosa*) è tonica, ma l'ultimo accento del verso cade sulla 9ª. Ora, il concetto di 'numero di una serie di sillabe', o, con una parola sola, *sillabismo*, valido per tutta la tradizione metrica italiana è il seguente: due serie di sillabe sono numericamente uguali, cioè si considerano composte dallo stesso numero di sillabe,

se l’ultima sillaba tonica è nella stessa posizione, indipendentemente dal fatto che essa sia l’ultima della serie, o sia seguita da una o più sillabe atone. In altre parole, per stabilire il numero delle sillabe di un verso si contano le sillabe fino all’ultima tonica.

Questo principio non proviene dalla metrica latina, dove conta la quantità delle sillabe, e nemmeno dalla metrica mediolatina cosiddetta *rhythmica*, nella quale contano il numero delle sillabe ed eventualmente gli accenti, e non la quantità, come in italiano; esso proviene, a mio parere, dalla metrica francese antica e provenzale, nella quale i versi derivano da versi mediolatini non quantitativi pronunciati con l’accento sull’ultima sillaba. In quella metrica, se una parola piana cadeva alla fine di una misura metrica, che fosse un verso o un mezzo verso (*emistichio*), la sillaba successiva alla tonica veniva considerata ‘in più’ (*soprannumeraria*).

Il fatto che questo principio sia passato nella metrica italiana è dunque storicamente importante, perché ci dice quanto sia stata determinante, sulle origini della nostra poesia nel Duecento, l’azione dei modelli francesi e provenzali, forte del fatto che una grande letteratura in volgare, e prevalentemente in versi, esisteva in Francia con un buon secolo di anticipo.

Storicamente importante è anche il fatto terminologico, che in Italia un verso con l’ultimo accento sulla 10ª, che in Francia si è sempre detto un *décasyllabe*, si dice un *endecasillabo*, o in altre parole che si identificano i versi con un nome che

assume come base la forma piana, con una sillaba dopo l'ultima tonica. In primo luogo, ciò dipende dall'assoluta prevalenza dei versi piani nella poesia italiana antica, nella quale i versi tronchi e sdruccioli tendono a diventare forme a sé; una tendenza che si è continuata nella tradizione in stile elevato. In secondo luogo, ciò dimostra che l'azione dei modelli francesi e provenzali è avvenuta direttamente attraverso l'esempio dei testi, senza una mediazione teorica. In effetti tutti i poeti italiani hanno sempre scritto versi secondo questo principio, ma i trattatisti, a cominciare da Dante, non dimostrano di averlo compreso.

Il verso 'trasformato' da Bembo non è dunque più un endecasillabo, ma un verso di 10 sillabe con uscita sdrucciola. Bembo se ne rende ben conto, e ne parla trattando del 'numero', poco prima di citare i versi in questione; ma non deve sorprendere, dopo quello che si è detto, il fatto che egli risolve il problema per analogia con la metrica latina. La sillaba tonica, dice (II, XIV), è lunga; le due sillabe che seguono la tonica sono brevi; perciò una sillaba tonica finale di verso (cioè la sillaba finale di una parola tronca) vale per due, mentre due sillabe atone finali di verso (cioè le sillabe finali di una parola sdrucciola) valgono per una; ed ecco perché i due versi

> Già non compié di tal consiglio rendere (*Inf*. XXIII 34)
> con esso un colpo per la man d'Artù (*Inf*. XXXII 62)

sono entrambi endecasillabi, sebbene il primo da un punto di vista non metrico conti 12 sillabe e il secondo 10. La

debolezza dell'argomentazione è evidente: perché allora all'interno del verso, in qualunque verso che si possa portare ad esempio, una parola come *rendere* vale tre sillabe, non due come alla fine, e una parola come *Artù* vale due sillabe, e non tre? Il primo in Italia, per quanto ne so, a descrivere con esattezza il principio che ciò che conta è la posizione dell'ultimo accento è Claudio Tolomei, in uno dei suoi scritti grammaticali; ma non mi sento di affermare che esso sia sempre correttamente descritto nemmeno in molti manuali dell'Ottocento e del Novecento.

Dunque nel terzo fra gli esempi di Bembo lo spostamento d'accento, conseguente ad una permutazione di parole che lascia la frase com'è, fa passare da un endecasillabo ad un verso che non è più un endecasillabo. L'affermazione di Bembo che questo non è più un verso è accettabile anche sul piano teorico, se si traduce nel senso che non è un verso che può stare in un testo in endecasillabi. Ricordiamo che Bembo esprime una tradizione in stile elevato nella quale i versi degni di essere usati sono stati ridotti a due soli, l'endecasillabo e il settenario, dopo l'uso molto più vario del Duecento: sarà nel tardo Cinquecento, a cominciare dalle esperienze di Chiabrera (autore non più compreso nel nostro canone moderno dei 'grandi', ma importantissimo per la storia della metrica) che le misure diverse dall'endecasillabo potranno essere considerate adeguate anch'esse per la poesia 'importante'. Per Bembo l'endecasillabo è semplicemente il *verso*; gli altri versi sono pensati come frangimenti di questo, cioè *versi rotti* (è interessante a questo proposito notare che

esiste anche una tradizione francese del termine *verso rotto*, o *tagliato*, cioè *brisiez* o *coppé*, già dall'*Art de dictier* di Eustache Deschamps, del 1392). Ma poiché Petrarca «verso rotto niuno altro che di sette sillabe fece» (I IX), verso rotto è senz'altro il settenario.

L'abilità del poeta nelle canzoni, cioè nel genere lirico più importante, consisterà proprio nel combinare sapientemente, seguendo l'esempio di Petrarca, la *gravità* del verso intero con la *piacevolezza* del verso rotto, per trovare un equilibrio ritmico sempre vario ma sempre perfetto; dando il maggior rilievo a questo punto, Bembo lascia cadere la complessa descrizione strutturale della canzone che si trova nel *De vulgari eloquentia* (che egli è tra i pochi, al suo tempo, a conoscere bene), e si limita a dire che le strofe devono rispettare tutte lo stesso schema che si è costruito per la prima.

Anche nel primo e nel secondo esempio, secondo Bembo, il verso «divien prosa», ma il caso è differente. Si vedano:

> Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (*Rvf* 1,1)
> *Voi ch'in rime sparse ascoltate il suono*
> Per fare una leggiadra sua vendetta (*Rvf* 2,1)
> *Per far una sua leggiadra vendetta*

In entrambi i casi, abbiamo ancora due versi di undici sillabe, perché la 10ª è tonica. Perché, allora, per Bembo non sono versi? La sua spiegazione è apodittica: perché *necessariamente* un verso deve avere la 4ª o la 6ª sillaba tonica: così avviene sempre in Petrarca, quasi sempre in Dante, e

quasi sempre, ma con qualche eccezione in più, anche nella poesia del Duecento.

Sulla base di quello che si è detto prima, la presenza obbligatoria dell'accento sulla 4ª o sulla 6ª sillaba nasce da un problema di riconoscibilità del numero delle sillabe a orecchio, naturalmente per un orecchio esercitato. Quanto possono essere lunghe due serie di sillabe perché si possano riconoscere uguali, senza contare le sillabe una per una? Uno studioso francese, Benoît de Cornulier, in un libro fondamentale per una moderna teoria del verso, riferisce una serie di ricerche sperimentali eseguite su amici, colleghi, studenti, dalle quali deduce che per i francesi il limite è di 8 sillabe (l'8ª, trattandosi di francese, è naturalmente tonica: il verso corrispondente in italiano è dunque un novenario)[15]. Personalmente credo più utile riferirsi, trattando di una storia di otto secoli, a quanto può emergere dall'esame della versificazione. Ora, il verso più lungo che non ha mai avuto bisogno di un riferimento interno, nella tradizione italiana, è il settenario, cioè il verso che ha come ultima tonica la 6ª: la disposizione degli accenti è sempre stata libera, e il verso non è mai apparso diviso in due unità minori per favorire la riconoscibilità del numero delle sillabe. Questo sembra dunque il limite valido non per le capacità degli italiani (che potrebbero sempre essere modificate da un allenamento specifico), ma per la tradizione metrica italiana reale.

Si può dunque interpretare così il principio o 'legge' di Bembo, che esprime la forma più normalmente corretta

dell’endecasillabo nella tradizione italiana, quello che possiamo dire ‘endecasillabo canonico’: all’interno di una serie di 6/7 sillabe (ma con l’ultima tonica non oltre la 6ª), cioè all’interno del limite della riconoscibilità del numero a orecchio, il lettore o ascoltatore si aspetta un accento sulla 4ª, e se lo trova si appoggia su questo per riconoscere il numero della serie successiva, che è di 7 sillabe (6ª tonica); se non lo trova, si aspetta ancora un accento sulla 6ª, e se lo trova si appoggia su questo per riconoscere il numero della serie successiva, che è di 5 sillabe; se non lo trova, non riconosce più la serie di sillabe come un endecasillabo.

Perché la 5ª sillaba, invece, non va bene? Perché il procedimento mentale che si è detto non fa ancora i conti con la storia.

Sulle origini dell’endecasillabo si è molto discusso, e non è possibile ora affrontare seriamente il problema, ma si possono individuare due linee interpretative fondamentali. Secondo la prima, per la quale si deve citare principalmente un famoso saggio di Francesco D’Ovidio (1898), l’endecasillabo è lo sviluppo di un verso latino classico così com’era usato nel Medioevo: D’Ovidio pensava al saffico, e per certe forme al trimetro giambico; l’endecasillabo italiano e il *décasyllabe* francese e provenzale avrebbero un’origine analoga, ma indipendente. Secondo l’altra, per la quale si deve fare riferimento ad un saggio di d’Arco Silvio Avalle (1963), l’endecasillabo italiano non è che il *décasyllabe* francese e provenzale importato nella poesia italiana con adattamenti; a

sua volta il *décasyllabe* è la trasposizione in volgare di un verso della poesia agiografica e paraliturgica latina, che secondo Aurelio Roncaglia (1970) deriva dall'alcmanio classico.

Sebbene ritenga di gran lunga più credibile e dimostrabile la linea di derivazione dal latino al francese e provenzale e da qui all'italiano, non vorrei escludere la possibilità che anche in Italia si fossero formati, in epoca arcaica, endecasillabi dipendenti direttamente da modelli latini medievali: ho qualche dubbio, per esempio, a proposito del *Ritmo cassinese*, e forse anche del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo. È un fatto, però, che la storia del primo secolo della poesia italiana è storia di un rapporto strettissimo di apprendimento, da parte degli italiani, dei modelli poetici transalpini, e che l'endecasillabo italiano, sia o non sia materialmente un articolo d'importazione, ha acquistato le sue caratteristiche fondamentali all'interno di questo rapporto: con tutti gli adattamenti, è ovvio, che sono derivati dalla specificità linguistica dell'italiano.

Ora, la base della riconoscibilità del *décasyllabe* è il fatto che esso è nettamente diviso, alle origini, in due parti distinte, la prima di 4, la seconda di 6 sillabe, con accento rispettivamente sulla 4ª e sulla 6ª; oppure, in un tipo che rimane quasi sempre distinto, non alternabile nello stesso testo, di 6 e di 4 sillabe. Questa divisione, che è particolarmente evidente nella poesia epica e agiografica arcaica, si è andata poi attenuando, soprattutto nella poesia lirica, senza però mai scomparire; la differenza, senza entrare

in dettagli, è che alle origini la fine della prima parte era trattata esattamente come la fine del verso, mentre ciò non avviene nella poesia lirica se non molto raramente. Qualche altro tipo, come quello diviso in due parti di 5 sillabe, è sempre stato molto raro.

La poesia italiana ricalca il modello diviso in due parti di 4 e 6 sillabe, ma non lo fa con lo studio di schemi che nessuno ha mai descritto fino al Trecento, bensì attraverso la consuetudine con i testi. In provenzale, molti *décasyllabes* divisi regolarmente in due parti di 4 e 6 sillabe si possono anche dividere in due parti di 6 e 4; viceversa è del tutto eccezionale (si può citare solo qualche rarissimo esempio) che i *décasyllabes* divisibili in due parti di 6 e di 4 sillabe non siano divisibili anche in due parti di 4 e di 6; in altre parole la divisione 6+4 è una possibilità in più, legata all'intonazione e alla sintassi, in versi che continuano ad essere basati sulla divisione 4+6.

Questa sfumatura è sfuggita, nella poesia italiana, non soltanto perché i modelli si prestavano all'errore, ma perché in Italia esiste fin dalle origini una predilezione per il settenario, che ha l'ultimo accento sulla 6ª ed è il verso più lungo riconoscibile senza bisogno di un punto d'appoggio interno (come in provenzale e in francese esiste una predilezione per l'*octosyllabe*, il verso con l'ultimo accento sull'8ª sillaba, che in quel contesto è il verso più lungo riconoscibile senza bisogno di divisione). Così in italiano si è creata la possibilità di un'alternanza libera fra versi con

accento sulla 4ª, che riprendono nel ritmo la divisione 4+6, e nell'avvio hanno lo stesso ritmo di un quinario (il verso il cui ultimo accento è sulla 4ª), e versi con accento sulla 6ª, che nell'avvio hanno lo stesso ritmo di un settenario.

Altri tipi che potevano essere autorizzati dai modelli originari, o anche potevano svilupparsi nella sperimentazione ritmica, sono esistiti nella poesia delle origini e fino a Dante, ma sono sempre stati molto rari, e già in Dante sono del tutto eccezionali. Il più importante è quello che corrisponde alla cosiddetta *cesura lirica* francese e provenzale, cioè alla divisione 4+6 in cui l'ultima tonica della prima parte è la 3ª invece della 4ª, come nella *Commedia*:

> per lo furto | che frodolente fece (*Inf*. XXV 29).

Si noti che questo verso è assimilabile ad uno di quelli citati da Bembo come non versi, frammenti di prosa:

> Voi ch'in rime | sparse ascoltate il suono

Cos'è successo? Al di là della normalizzazione operata da Dante e da Petrarca, e che corrispondeva già alla linea dei maggiori autori del Duecento, le forme di endecasillabo senza accento sulla 4ª né sulla 6ª sillaba sono diventate nel Trecento e nel Quattrocento non più il residuo di forme ereditate dai Provenzali, o di sviluppi di queste, ma semplici segni e residui di una cultura linguistica e metrica che non ha ancora assorbito l'insegnamento della grande linea della tradizione toscana, che si va imponendo in tutta Italia. Sebbene anche Boccaccio (la cui versificazione è comunque assai più 'rozza'

di quella di Petrarca) usi ancora, sia pure con bassa frequenza, forme non canoniche, e tra queste endecasillabi con accento di 5ª, questi sono caratteristici soprattutto di autori settentrionali, nella lirica e nella poesia narrativa. Boiardo può ancora usarli nell'*Orlando innamorato*, ma ha già deciso di eliminarli nel canzoniere lirico; Ariosto li avrà totalmente espulsi dalla poesia dell'*Orlando furioso* (la cui ultima edizione è del 1532).

Fra i due, Bembo si è preoccupato, come abbiamo visto, di dichiarare che tali versi non sono nemmeno versi; ed è questo un aspetto meno visibile di altri, ma niente affatto secondario, della 'riduzione a Petrarca' della lingua della poesia nella quale egli ottenne un successo durato fino all'Ottocento.

---

[1] [Il riferimento è alla prima edizione, Beltrami (1991)].

[2] Dante, *Un dì si venne a me Malinconia* (Contini 1946, 25), 9 [ora in De Robertis (2005), 66: *nuovo*, e così in Giunta (2011), 24. Su questo tipo di versi cfr. anche il capitolo 9].

[3] *Poi no mi val merzé né ben servire* (*PD*, I, p. 64) [e così in Antonelli (2008), canz. 16].

[4] *Se de voi, donna gente* (Egidi 1940, canz. 1, 101).

[5] Gorni (1984), Parte prima: *Le forme primarie del testo poetico*.

[6] Contini (1969).

[7] Di Girolamo (1976).

[8] Bertinetto (1977).

[9] Pazzaglia (1990), p. 5.

[10] Ed. Dionisotti (1966). Un'introduzione limpida ed esauriente alle *Prose* è quella di Mirko Tavoni (1992).

[11] Ed. Andrews (1977).

[12] Giovan Giorgio Trissino, *La poetica*, ed. in Weinberg (1970), I (divisioni I-IV) e II (divisioni V-VI).

[13] Martelli (1984).

[14] Ed. Cavalli (1970) [e ora Zanato (1991)].

[15] Cornulier (1982a); cfr. il capitolo 4.

Capitolo settimo

Elementi unitari nella metrica romanza medievale: qualche annotazione in margine a una *Storia del verso europeo*

Il capitolo propone alcune riflessioni a partire dal saggio di Michail Gasparov "Storia del verso europeo". Un saggio importante non solo per la storia della metrica ma anche per le suggestioni che ha dato in ricerche dedicate a periodi di tempo e lingue ben specifici. Vengono proposte qui annotazioni in margine al libro inerenti gli spunti offerti, in primis il legame che viene sottinteso tra i vari sistemi verificatori europei, nonché la riflessione che le forme versificatorie sono determinate da un'influenza reciproca tra influsso culturale internazionale e lingua locale.

Un libro come la *Storia del verso europeo* di Michail Gasparov (1993), con i suoi pregi e i suoi difetti[1], sollecita in chi abbia qualche pratica di storia della metrica, ma in un ambito assai più delimitato nel tempo e nella varietà delle lingue, l'esigenza di verifiche, ripensamenti, ricerche di grande respiro. Mi limiterò tuttavia ad annotare in margine al libro qualche osservazione, di quelle cui possono indurre un romanista, per esempio, le prime due conclusioni enunciate a p. 315: «I sistemi versificatori nazionali europei si trovano tra loro in stretta interdipendenza», e «Lo sviluppo di queste o

altre forme versificatorie nelle singole lingue è determinato dall'interazione di lingua locale e influsso culturale internazionale».

Affermazioni da sottoscrivere, con una chiosa immediatamente necessaria: l'aggettivo 'nazionali', se usato per il Medioevo romanzo, non dipingerebbe bene la realtà, o almeno comporterebbe una sovrapposizione mentale di categorie posteriori ad una realtà non ancora fatta per sopportarle. Come è ben noto, le scelte linguistiche, nel Medioevo, sono più un fatto di cultura e di generi letterari che di origini degli utenti; su una generale cultura scolastica latina, che è la base comune a chiunque sappia maneggiare artisticamente una qualunque lingua romanza, si impone il fatto macroscopico della priorità cronologica e della straordinaria superiorità in termini di produttività e di qualità dei prodotti della cultura 'francese' (galloromanza) su tutte le altre. La storia, prima ancora che l'esame delle singole forme e dei principi formali che le reggono, permette di 'prevedere' a priori (cioè, se non proprio di 'dedurre', di considerare come ipotesi da verificare nei testi prima di qualunque altra) che la versificazione romanza sia fatta di rapporti 'verticali' con la poesia mediolatina (uso un termine che proviene dagli studi sui volgarizzamenti)[2], e di rapporti 'orizzontali' nei quali il centro di maggiore forza espansiva è la cultura galloromanza, che fino a tutto il XIII secolo è la vera cultura romanza europea; rapporti nei quali conteranno anche gli apporti della cultura araba da un lato, delle singole culture locali dall'altro.

Sul fatto che la base delle misure metriche romanze sia da cercare nella versificazione mediolatina non sembra si avanzino più dubbi, almeno fin quando si parla dei principi fondamentali della versificazione; quanto a singole forme strofiche, è ben possibile che in qualche caso si possa trattare di prestiti o almeno di suggerimenti formali provenienti da altre culture, in particolare da quella araba di Spagna, come è probabile per la strofa cosiddetta zagialesca[3].

Molto meno pacifico è il modo in cui le misure mediolatine sono state tradotte, se così si può dire, nella metrica romanza: per la ragione, che dovrebbe essere ovvia, che per identificare i modi di questa traduzione non basta trovare somiglianze nel numero delle sillabe o nella disposizione delle cesure (se ci sono) o degli accenti fra un qualunque verso romanzo e un qualunque verso mediolatino, ma bisogna identificare una ragione culturale e letteraria per la quale l'imitazione si sia dovuta produrre, scoprire il tramite dei testi e delle situazioni concrete; e l'identificazione di questo meccanismo di trasferimento, che è metrico ma anche culturale, deve riguardare le forme più antiche di un verso, non il modo in cui tale verso si è poi configurato nella storia successiva.

È esemplare in questo senso, direi, il caso dell'endecasillabo. Dall'inizio del Cinquecento, quando è vitale la tendenza a ripensare la metrica italiana come se fosse metrica latina, gli autori italiani, come per esempio Ariosto, scrivono endecasillabi sdruccioli con l'idea di far rivivere in essi il trimetro giambico latino; e Trissino dal canto

suo s’impegna in una complicata descrizione del verso sotto specie di trimetro giambico.

Non è che costoro sostengano con ciò (implicitamente o esplicitamente) che l’endecasillabo derivi dal trimetro giambico nel senso in cui questo concetto potrebbe essere inteso da uno studioso moderno: non si tratta di una derivazione storica, ma di un’identificazione metastorica, un diretto recupero della latinità sotto la forma del verso italiano per eccellenza. Trissino non ha così problemi a definire «trimetro pieno» l’endecasillabo sdrucciolo e «trimetro scemo», come dire ‘catalettico’, l’endecasillabo piano («trimetro ameçato» quello tronco, ma è un caso raro)[4]. A tacer d’altro, non ha il problema di spiegare come possa quella sillaba finale andare e venire lasciando che il verso rimanga lo stesso, perché nella riflessione teorica italiana fino al suo tempo non esiste il concetto, che è ben saldo invece nella pratica, che l’isosillabismo consiste nell’identità di posizione dell’ultimo accento; il suo Antonio da Tempo, per citare solo un autore che egli ha ben presente, chiama gli endecasillabi sdruccioli dodecasillabi, così come in Francia la trattatistica del Quattrocento (dall’*Art de dictier* di Eustache Deschamps, del 1392, in giù)[5] chiama versi di 9 sillabe gli *octosyllabes* femminili e versi di 11 sillabe i *décasyllabes* femminili, e gli stessi poeti francesi del tempo, nelle ballate in cui si fa corrispondere il numero di versi di ogni strofa con il numero di sillabe di ogni verso, formano strofe di 8 versi se la poesia è scritta in *octosyllabes* maschili, di 9 se è scritta in *octosyllabes* femminili.

Il principio secondo il quale due serie di sillabe sono della stessa lunghezza se l'ultima tonica è nella stessa posizione è un fatto romanzo che non ha quasi mai trovato un corrispettivo nel metalinguaggio della trattatistica metrica antica, perché non sussiste nella metrica latina, né in quella classica né in quella medievale, sulla quale tale trattatistica non può fare a meno di fondarsi. Fanno eccezione, nel Trecento, le *Leys d'Amors* provenzali, unico testo, rimasto peraltro inascoltato, in cui il principio è spiegato con chiarezza; in Italia bisogna attendere, per una definizione corretta, un trattatello grammaticale di Claudio Tolomei, *La rima che cosa sia, et quante lettere bisogni rimare*. Versi piani e versi tronchi, in altre parole, sono stati considerati come versi di differente misura che, per ragioni non chiarite, potevano alternare liberamente nel contesto di certi tipi di poesia (ma non di ogni tipo di poesia, come è bene ricordare)[6].

Un'altra ragione per la quale l'accostamento praticato da Trissino dell'endecasillabo al trimetro giambico poteva valere è il fatto che, come stabilisce la trattatistica italiana proprio in quel periodo (Bembo nelle *Prose della volgar lingua*[7], nel modo più limpido, lo stesso Trissino nella *Poetica*, in modo assai macchinoso[8]), ma come prima era rimasto ugualmente sottinteso, l'endecasillabo canonico come i grandi autori l'hanno codificato ha un accento obbligatorio sulla quarta o sulla sesta sillaba, cioè su sillabe pari, e una certa tendenza a disporre gli accenti sulle sillabe pari.

L’eccezione più vistosa in questo senso è il caso in cui l’accento cada, dopo la quarta sillaba, sulla settima anziché sull’ottava o sulla sesta (o su entrambe queste ultime). Petrarca riduce drasticamente questo tipo rispetto all’uso dantesco (nel quale esso è minoritario, ma non abbastanza da non potersi considerare normale), generando nella tradizione di osservanza petrarchistica, cioè soprattutto nella poesia lirica cinquecentesca e in quella che ne dipende, l’idea che dopo la quarta il luogo proprio su cui far cadere l’accento sia l’ottava; ma non lo esclude del tutto (Minturno, che è forse il primo a dire che un endecasillabo *senza* accento sull’ottava dopo la quarta – ma non dice, si noti, *con* accento sulla settima – è il «meno legato» fra i possibili endecasillabi con accento sulla quarta, citava l’incipit di *Rvf* XII «Se la mia vita da l’aspro tormento», e avrebbe potuto citare anche la conclusione dello stesso sonetto, «alcun soccorso di tardi sospiri»)[9]. Di conseguenza un vero divieto non si è mai instaurato, o in altre parole questo tipo di verso non è mai stato considerato errato, come sarebbe nella tradizione canonica un endecasillabo senza accento né sulla quarta né sulla sesta, ed è sempre comparso sia pure parcamente nella poesia lirica, e molto meno parcamente nella poesia non lirica[10].

Insomma, ci sono degli elementi che consentono di pensare l’endecasillabo come un verso giambico, nel senso ristretto che una descrizione dell’endecasillabo come verso giambico non fa gran danno; ma così non si coglie il punto essenziale: che nella tradizione canonica, intendo nella pratica della

poesia, ed anche in qualche formulazione teorica, come la prima, luminosa, di Bembo (ma siamo già nel Cinquecento!), la riconoscibilità del verso, il suo essere un verso e non prosa e un endecasillabo e non un altro verso, è assicurata dal fatto che si incontri un accento sulla quarta sillaba o in sua assenza sulla sesta; tutto il resto ricade nell'ambito delle diverse possibili soluzioni stilistiche, del ritmo inteso come organizzazione artistica delle cadenze accentuative del discorso entro il metro, cioè entro una precisa griglia di regole[11].

Ma si parla appunto di tradizione canonica: mentre nel periodo più antico, almeno per tutto il Duecento, questa norma non è ancora rigida, definisce una tendenza dominante quanto si vuole, ma non assoluta, e gli endecasillabi con la quarta e la sesta sillaba atone sono legittimi. Per usare un criterio filologico che nella metrica è a mio parere fondamentale, chi trovi un endecasillabo con quarta e sesta atone in Petrarca, Bembo, Tasso, Leopardi e via dicendo può essere sicuro che si tratta di un errore di copia, ma chi lo trovi in un poeta del Duecento deve guardarsi bene dal correggerlo.

Insomma l'endecasillabo non nasce come un verso giambico; e se si volesse collegare direttamente il verso italiano con la tradizione latina e mediolatina, sarebbe tutt'altro che da respingere a priori l'idea di D'Ovidio, che pensava al saffico[12]. Il fatto che il saffico abbia la cesura costante dopo la quinta sillaba potrebbe, da un punto di vista

puramente teorico, essere affrontato con gli stessi strumenti con i quali mi è parso di poter dimostrare come dal *décasyllabe* con cesura dopo la quarta sillaba possano essere derivati sia l'endecasillabo italiano *a minore* sia quello *a maiore*[13].

Ma se ci rivolgiamo alla storia, le ipotesi teoriche sulla conversione dal trimetro giambico o dal saffico, o si aggiunga l'alcmanio cui pensava Monteverdi seguito poi da Roncaglia (e forse giustamente, ma non nel contesto di una derivazione diretta), mostrano subito un'insufficienza insanabile[14].

I più antichi endecasillabi italiani documentati sono al più presto della fine del XII secolo, e sono quelli del *Ritmo cassinese* e del *Ritmo su sant'Alessio*: endecasillabi anisosillabici, che mostrano il caratteristico trattamento approssimativo nel sillabismo che si riscontra soprattutto nelle riprese italiane della forma francese dell'*octosyllabe*, come si vede nei versi corti di questi stessi testi e nei versi o emistichi (secondo come si vogliono considerare) del *Ritmo laurenziano*, che sono per l'appunto otto-novenari anisosillabici, e così anche in certe riprese della forma francese della quartina monorima di alessandrini, come si vede per es. nei sei-settenari di Giacomino da Verona.

Fossero anche, questi versi, creazione italiana autoctona, per gli endecasillabi successivi vale ancora quello che scriveva nel 1964 Carlo Dionisotti per dire che un'*Iscrizione di Ferrara* in endecasillabi datata 1135 era inverosimile prima ancora che falsa[15]:

> In realtà chiunque proceda a una verifica storica e però anche geografica dell'uso che in Italia si fece dell'endecasillabo nel sec. XIII fa presto ad accorgersi che al di là degli Appennini non se ne trova alcuna traccia, dell'endecasillabo intendo come verso intiero, se non, dalla metà del secolo innanzi, nella città universitaria, diversa da ogni altra, di Bologna, e soltanto in un particolare genere di poesia lirica di fresca importazione ivi, non certo indigeno, certo di origine siculo-toscana. E chi proceda oltre nell'inchiesta scopre che anche durante la prima metà del Trecento, anche dopo Dante, l'uso dell'endecasillabo nell'Italia settentrionale è ristretto a quelle zone, o piuttosto a quei gruppi e individui che mostrano di essersi convertiti alla nuova moda della poesia toscana.

In altre parole, la diffusione dell'endecasillabo in Italia segue la direttrice che va dalla Scuola siciliana alla Toscana (che da questo punto di vista comprende anche Bologna) e di qui al resto dell'Italia, ed è legata all'attività di quei gruppi di poeti che trapiantano e rilanciano in nuove forme l'esperienza lirica provenzale in un volgare d'Italia (il siciliano e poi il toscano nelle sue differenti varietà), mentre altri (tutti settentrionali) la rifacevano semplicemente in provenzale. E se anche si volesse far affondare più indietro nel tempo di quanto sia effettivamente documentabile la tradizione dei cantari in endecasillabi, tradizione questa settentrionale, voglio dire farla risalire al Duecento anziché al pieno Trecento, anche in questo caso lo sfondo che si impone è galloromanzo e non mediolatino, ed è la versificazione delle *chansons de geste*, che in Italia si è radicata anche, come è noto, nella forma linguistica mista del cosiddetto franco-italiano o franco-veneto[16].

Non ho fatto con ciò che riproporre, con mie sottolineature, le ragioni per cui Avalle, nel suo studio fondamentale del 1963, ha riportato decisamente le origini dell'endecasillabo al *décasyllabe*, e cercato perciò in Francia e non in Italia la connessione con la poesia mediolatina; lo sviluppo che personalmente ho tentato di dare a questa tesi è consistito nel delineare una spiegazione, nell'analisi concreta dei testi, delle ragioni per cui l'endecasillabo italiano appare poi diverso dal *décasyllabe*, senza peraltro nascondere del tutto i segni della sua origine. Ma ciò che qui più importa, riguardo al lavoro di Avalle, è che la connessione che egli trova con la metrica mediolatina è fondata su concrete ragioni letterarie: il *Saint Alexis*, che è il più antico testo noto in *décasyllabes*, può essere descritto come un tropo, ed è nella versificazione dei tropi che si può identificare la base latina della forma originaria del *décasyllabe*, in versi che rispondono al tipo del ritornello dell'*Apparebit repentina*, «in tremendo / die iudicii».

Il principio sul quale si fonda la trasposizione da cui nasce il *décasyllabe* è lo stesso che nella *Storia del verso europeo* di cui si parla è applicato, del tutto correttamente, alla derivazione dell'*octosyllabe* galloromanzo dal dimetro giambico ritmico mediolatino, quello che si era stabilizzato nella misura di otto sillabe: le misure galloromanze derivano dalle corrispondenti misure mediolatine pronunciate con l'accento sull'ultima sillaba.

Si deve aggiungere a questo un altro principio, che in questo libro è richiamato a proposito delle ipotesi su un verso

comune indoeuropeo: la capacità di percepire una misura unitaria, senza aiuti, per così dire, è limitata ad un certo numero di sillabe, teoricamente otto o nove, così come «il numero limite di oggetti di qualsiasi natura che può essere subito recepito dalla coscienza senza computo è uguale a 7±2» (p. 54). Di questo principio applicato alla metrica francese moderna Benoît de Cornulier ha dato una traduzione in termini sperimentali, osservando che l'isosillabismo è percepito dai francesi fino al limite massimo di otto sillabe (con l'ottava inevitabilmente tonica, data la natura del francese moderno esaminato da Cornulier, sia nelle uscite tradizionalmente dette 'maschili', sia in quelle tradizionalmente dette 'femminili')[17].

Un'osservazione di natura storica e filologica è la seguente: la metrica francese è costituita da misure unitarie fino a otto sillabe, con l'ottava tonica; le misure superiori, come quella del *décasyllabe*, sono composte di due misure unitarie. Poiché la metrica non è un fatto di pura percezione psicologica, non deve sorprendere che in altre lingue romanze il limite sia diverso: nella metrica italiana la misura massima che storicamente dimostra di non avere bisogno di una struttura interna per essere percepita è quella di sei sillabe, con la sesta tonica, o, che è lo stesso, di sette o otto, ma sempre con la sesta tonica.

Anche a prescindere dalla superiorità dell'interpretazione storica di Avalle, è anche in teoria antieconomico supporre, come in questo libro, da un lato che l'*octosyllabe* derivi dal

dimetro giambico di otto sillabe pronunciato con l’accento sull’ultima, dall’altro che il *décasyllabe* derivi da un trimetro giambico, anche questo regolarizzato in dodici sillabe, in cui però si dovrebbe supporre la pronuncia come sdrucciola, non come ossitona, dell’ultima parola, con la riduzione alle dieci sillabe (con terminazione maschile) o undici (con terminazione femminile) dovuta al tipo linguistico del francese, che in questo caso avrebbe agito dopo la formazione del verso romanzo anziché prima. Ma è ancora più antieconomico utilizzare lo stesso dimetro giambico mediolatino di otto sillabe, in forma raddoppiata, per dare un’origine all’alessandrino, con lo stesso procedimento con il quale il *décasyllabe* deriverebbe dal trimetro giambico: cioè, questa volta, con la pronuncia sdrucciola dell’uscita del verso latino, e dello stesso verso di cui si suppone la pronuncia ossitona per giustificare l’origine dell’*octosyllabe*.

Anche in questo caso è invece semplice e coerente con la storia, oltre che con l’interpretazione che si può dare dell’origine dell’*octosyllabe* e del *décasyllabe*, la soluzione di un altro saggio fondamentale di Avalle, del 1962, che fa derivare l’alessandrino dall’asclepiadeo minore, con entrambi gli emistichi pronunciati con l’accento sull’ultima sillaba, attraverso la fortuna mediolatina della quartina di asclepiadei minori (D’Ovidio per parte sua pensava al tetrametro giambico catalettico o settenario giambico, s’intende nella forma ritmica mediolatina, e probabilmente aveva ragione per quanto riguarda una particolare categoria di alessandrini,

quelli italiani con l’uscita del primo emistichio sempre sdrucciola, per intenderci gli alessandrini di Cielo d’Alcamo).

Assegnata questa origine alle misure galloromanze, dalle misure mediolatine intese come serie di sillabe terminanti con una tonica, le ulteriori particolarità del sillabismo galloromanzo si spiegano con il problema della collocazione delle parole piane alla fine delle misure. In astratto esistono due possibilità, che si verificano effettivamente entrambe, ma con frequenza statistica oltremodo diversa. La più normale consiste com’è noto nel collocare la parola piana, o come si dice con uscita femminile, con la sillaba tonica in posizione di ultima sillaba della misura, e la sillaba atona finale oltre la misura e perciò soprannumeraria. In questo sistema un verso di otto sillabe con uscita maschile è considerato equivalente ad uno di nove sillabe, ma con uscita femminile (8 = 8′, dove l’apice indica la sillaba atona dopo l’ultima tonica); un’equivalenza, come è stato notato fin dagli studi di Becker[18], che è peculiare della metrica romanza, e non derivabile dalla metrica latina e mediolatina. Nella versificazione epica questa possibilità è sfruttata anche alla fine della misura interna (cosiddetta *cesura epica*).

L’altra possibilità, quella più rara in fine di verso, consiste nel collocare la parola piana con la sillaba atona in posizione di ultima sillaba della misura, e la tonica in posizione di penultima, come avviene per esempio nel *San Brandano* anglonormanno e poco meno di due secoli dopo nel *Breviari d’amor* di Matfre Ermengau, dove si ha un’equivalenza del tipo

8=7′. Nei termini del sillabismo vincente, i versi con uscita femminile in questo caso hanno una sillaba in meno di quelli con uscita maschile[19]. Per dirli equivalenti, si può fare ricorso a due princìpi diversi: uno è quello della *paritas sillabarum* della versificazione ritmica mediolatina; primo, perché è proprio questo il tipo di sillabismo che ci si dovrebbe aspettare se le misure mediolatine fossero trasposte in quelle romanze senza che intervenisse l'accentazione ossitona galloromanza (ed è anche il tipo di sillabismo che ci si dovrebbe aspettare in italiano, spagnolo e portoghese, dove invece domina il tipo galloromanzo, con eccezioni soprattutto portoghesi); secondo, perché esistono forme di versificazione mediolatina in cui l'unico principio di strutturazione sembra proprio il puro numero sillabico, documentate da Norberg (1958) per la versificazione insulare (e insulare è appunto il *San Brandano*). L'altro principio, forse più facilmente invocabile per la cesura, rimanda all'esecuzione musicale, nella quale l'atona finale può essere realizzata come tonica: in effetti in provenzale e in francese, quando il primo emistichio del *décasyllabe* è di quattro sillabe con terza tonica e quarta atona (cesura lirica), l'atona finale d'emistichio dal punto di vista della connessione con una vocale iniziale del secondo emistichio si comporta marcatamente come se fosse tonica (dialefe quasi costante, mentre dopo atona la dialefe è regolarmente possibile, ma non altrettanto frequente).

Questo stesso secondo principio potrebbe essere invocato anche per la fine del verso e anche al di fuori dell'esecuzione musicale, sia pure con qualche prudenza, e potrebbe essere

collegato con i fenomeni ampiamente diffusi di rime che presuppongono spostamenti del normale accento di parola. È la casistica per lo più catalogabile nei vari tipi di *rima per l'occhio*, sulla quale è ancora fondamentale il saggio di Menichetti del 1966. E certo, se si considerano i tre esempi tratti dal *Breviari d'Amor* allineati da Menichetti a p. 49[20], si ha l'impressione che in quel sistema il verso sia contato 'come se' fosse sempre ossitono:

> (1) … el mon e pres carn humana
> e venc en esta mondana (15802-03)
>
> (2) li doctor ayssi respondo
> d'aquo petit qu'en entendo (1319-20)
>
> (3) li quals jorn, segon est comte,
> vint e quatre horas conté (6325-26)

(1) è uno dei tanti distici di versi di 7 sillabe femminili che nel testo alternano regolarmente con i distici di versi di 8 sillabe maschili. (2) appartiene allo stesso tipo, ma la rima è corretta soltanto se le parole in rima si intendono ossitone anziché parossitone. In (3) non solo la rima, ma anche l'equivalenza sillabica fra i due versi richiede uno spostamento d'accento: *cómte* in rima con *conté* postula **comté*: *conté*, così come in (2) la rima *respóndo*: *enténdo* è corretta se si intende **respondó*: *entendó*.

In altre parole, si può essere portati a pensare che il tipo 8 = 7′, nella metrica galloromanza in cui il punto di riferimento sono misure mediolatine pronunciate con l'ultima sillaba tonica, comporti in realtà la pronuncia o almeno il computo

mentale delle parole parossitone come ossitone, e che per questo sia stato sentito ‘meno naturale’ del tipo 8 = 8′, molto più corrispondente alle caratteristiche della lingua galloromanza[21]. Ma proprio quest’ultimo, con moderate eccezioni, è quello che si impone in tutta la metrica romanza. La priorità cronologica e soprattutto il prestigio della poesia galloromanza hanno fatto sì che questa imponesse in tutta la poesia romanza un principio che non appartiene alla metrica mediolatina, cui tutte dovrebbero attingere, e che le caratteristiche delle altre lingue non giustificherebbero, se ognuna facesse ricorso indipendentemente alla metrica mediolatina.

Altre caratteristiche prosodiche della metrica italiana delle origini, oltre il principio fondamentale del sillabismo, si possono spiegare, con gradi diversi di probabilità, con il modello galloromanzo. L’esempio più semplice è fornito dagli usi di *gioia*, *noia*, *-aio* e simili come monosillabi, con sineresi (con esempi, sia pure sporadici, in tutta la storia successiva); la serie è ampliata dai casi (solo arcaici) in cui si presuppone una scansione monosillabica di parole come *veglio*, *posso* ecc. [22] Fin qui l’interpretazione è ovvia tanto quanto il fatto è noto; ma forse una ricerca specifica, della quale è qui possibile solo indicare l’opportunità, potrebbe aggregare a questa tipologia anche le oscillazioni dei manoscritti antichi in grafie come *fiore* per *fior*, dove la vocale finale rende il verso ipermetro, e gli editori per normale consuetudine regolarizzano: per es. «La *fior* de le bellezze mort’hai in terra» (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m’hai fatta sì gran guerra*, v.

3, ed. nei *Poeti del Duecento*), dove il ms. unico V (Vat. lat. 3793) ha *fiore*. Un opposto criterio conservativo, giustificato dalle particolari finalità dell'opera è stato adottato da Avalle nell'edizione delle *CLPIO*[23]; il problema è discusso alle pp. LXXXVII-LXXXIX.

> Forse (scrive Avalle) non si è prestata sufficiente attenzione al fatto, ben noto, che nei manoscritti antichi della poesia del Duecento e del Trecento, compresi gli autografi petrarcheschi del Canzoniere, le atone finali o 'vocali caduche' che l'editore moderno giustamente toglie di mezzo per far tornare i conti del sillabismo, sono quasi sempre tutte presenti.

La discussione riguarda in particolare la domanda se tali vocali possano effettivamente essere pronunciate, soluzione alla quale Avalle si mostra propenso, e che comporta un'interpretazione del sillabismo più 'elastica' di quanto non si usi ammettere (naturalmente al di fuori delle aree notoriamente anisosillabiche della versificazione antica). Il punto di maggiore rilievo consiste nel fatto che non di rado, nella poesia delle origini, le vocali finali che rendono il verso ipermetro sembrano necessarie per la regolarità della rima interna. Tra i tanti esempi possibili, Avalle cita il sonetto dell'«Amico di Dante» *Chi vuole aver gioiosa vita intera* (nei *Poeti del Duecento*, II, p. 723; «Ki vuole *avere* gioiosa vita intera» nell'ed. *CLPIO*, V 940), vv. 8-9: «… che d'esso non sia nato bon savore. / Non tegno amor – già quel che fina male», dove il ms. e l'ed. *CLPIO* scrivono *amore*. In effetti *amor* e *savore* 'non rimano'; ma, si potrebbe dire, così come 'non rimano' *uso* e *amoroso* (in *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini) e tutti gli altri esempi della cosiddetta rima siciliana; *-or*: *-ore* si

possono invece considerare in rima se riportati al provenzale e al francese, dove esiste solo *-or*, così come *-uso*: *-oso* si possono considerare in rima se riportati al siciliano, dove esiste solo *-usu*. Si può pensare, insomma, ad una sorta di ‘rima galloromanza’, così come ad un computo sillabico che rimanda al galloromanzo per i casi, molto più numerosi, fuori di rima; non perché, fuori di rima, non possa avere la sua importanza anche una certa indifferenza dei copisti (o di certi copisti, perché la situazione è diversa nei diversi manoscritti), ma perché per questa via è possibile indicare una ragione plausibile di questa indifferenza. Ma è, questa, una proposta di ricerca, non ancora una proposta di soluzione.

Il tipo di versificazione in cui l’equivalenza fra due misure nel numero delle sillabe è data dall’identità di posizione dell’ultima sillaba tonica è fondamentalmente sillabico, ma assegna all’accento la funzione di consentire la riconoscibilità della misura. Una versificazione puramente sillabica, come secondo Cornulier è quella francese, si ha effettivamente in francese con la caduta della *e* atona finale, quando il fatto che l’ultima sillaba di una sequenza sia tonica diventa ovvio e perciò non significativo. Nella versificazione italiana l’accento prende la funzione di consentire il riconoscimento delle misure superiori a sette sillabe che nella versificazione francese era proprio della cesura. Mentre in galloromanzo la misura del *décasyllabe* è riconoscibile (senza contare le sillabe una ad una) perché si incontra un limite di parola in una posizione interna, e il verso risulta perciò diviso in due misure percepibili, l’endecasillabo italiano nella forma canonica è

riconoscibile anche senza divisione, perché alla quarta sillaba si incontra un accento, e se questo manca lo si incontra alla sesta; superata la fase della versificazione arcaica, che può rispettare ancora condizioni di tipo galloromanzo, se non si incontra un accento né sulla quarta né sulla sesta sillaba l'endecasillabo non è più riconoscibile (come si incarica di spiegare Bembo nelle *Prose*). S'intende che la configurazione degli accenti interni in altre posizioni è significativa, ma dal punto di vista del ritmo, cioè dello stile, non dal punto di vista metrico: la variabilità in questo campo non può cioè produrre versi non riconoscibili, o si dica 'sbagliati'.

Bisogna tuttavia osservare che il principio del sillabismo, integrato dall'accento nel modo che si è detto, non basta a definire la versificazione romanza medievale: essa comprende come tratto obbligatorio anche la rima. Certo collocare la rima sullo stesso piano del sillabismo può comportare qualche difficoltà dal punto di vista teorico, perché la rima è un fatto di ordine evidentemente diverso dal sillabismo, ma già il semplice fatto che tutta la poesia medievale romanza sia rimata deve valere più di tali difficoltà. Intendo qui la rima nel senso più generale, cioè in quello della sua funzione di ripetizione sonora che coincide con la fine di una misura: questa funzione può essere assolta in modo del tutto equivalente dai vari tipi di rima perfetta, ricca, tecnica e via dicendo, come dai vari tipi di assonanza. Non importa nemmeno il fatto che la rima (e anche l'assonanza) possa avere in più una funzione stilistica non legata con i limiti delle misure: d'altro canto la rima è nella sua origine remota

un procedimento retorico, e per di più appartenente all’ambito della prosa. Nel libro di cui si parla si suggerisce (p. 139) che l’affermazione della rima nella poesia mediolatina sia connessa con una funzione demarcativa (affermazione che trova dei limiti nel fatto che la rima conquista anche la poesia cosiddetta *metrica*): questo valore demarcativo è particolarmente vero per la poesia romanza (e poco importa sotto questo profilo il fatto che Cornulier abbia potuto dimostrare, in sincronia attuale e sempre sul francese moderno, che la percezione dell’isosillabismo non è connessa con la rima)[24].

Non credo che i dati consentano di stabilire un’equazione di livello di sviluppo, un’omologia, nella storia della versificazione romanza, fra rima e isosillabismo da un lato, e assonanza e anisosillabismo dall’altro, come un po’ troppo schematicamente è proposto nel libro di cui si parla (dove l’anisosillabismo è classificato in realtà come oscillazione «fra sillabismo e tonismo», p. 159); se è vero che nella poesia epica iberica l’assonanza si trova nella versificazione irregolarissima del *Cid*, è altrettanto vero che essa è caratteristica della versificazione isosillabica della *Chanson de Roland* (per la quale credo, con Segre, che le oscillazioni sillabiche del ms. di Oxford siano da attribuire alla tradizione, non alla forma iniziale del testo)[25].

Nemmeno credo, e questo è però un problema più delicato, che si possa senz’altro stabilire un’omologia da un lato tra isosillabismo e versificazione sillabica (o moderatamente

sillabico-accentuativa, nel senso che si diceva), e dall'altro tra anisosillabismo e versificazione accentuativa (le «oscillazioni fra sillabismo e tonismo» di cui a p. 159)[26]. In altre parole, per dimostrare che una versificazione è accentuativa non basta dimostrare che il numero delle sillabe del verso è variabile, ma bisogna ancora dimostrare che è costante il numero degli accenti; è costante, voglio dire, il numero degli accenti forniti dal sistema linguistico. In una versificazione sillabico-accentuativa, in cui certe sillabe siano obbligatoriamente toniche, si può ammettere che in alcuni casi sia considerata tonica una sillaba che normalmente è atona, ma non si può contare una sillaba dove non c'è; analogamente, se la base è il numero degli accenti, questi devono risultare dal testo, e non si può considerare tonica una sillaba che normalmente è atona, pena una petizione di principio. Oppure, lo schema per cui il testo è comunque da pensarsi pronunciato con un certo numero di accenti, anche promuovendo a toniche sillabe normalmente atone, deve essere accertabile per qualche altra via. Tutto questo, mi pare, non è fattibile per la versificazione romanza anisosillabica, né per quella anglo-normanna, né per quella italiana (per la quale qualche ipotesi accentuativa è stata fatta, specificamente per le alternanze di ottonario-novenario[27]), né per quella spagnola, che sembra terreno privilegiato per le ipotesi accentuative[28].

Si dovrebbe prima di tutto distinguere fra anisosillabismo vero e proprio e isosillabismo debole. Per fare un esempio radicale, anche se fuori tema rispetto alla metrica romanza medievale, anisosillabico è il verso libero della poesia

moderna. Anisosillabico è anche il verso del *Cid*, almeno così come si presenta nell'unico ms. che lo tramanda, i cui versi presentano oscillazioni sillabiche molto notevoli (e bisogna anche dire che lo stato della tradizione manoscritta rende molto difficile parlare della metrica di questo poema). Invece la maggior parte della poesia romanza cosiddetta anisosillabica presenta oscillazioni sillabiche modeste, che possono essere generalmente ricondotte al tipo «$n = n \pm 1$» (talvolta «$n = n \pm 2$»), dove n è il numero di base della misura sillabica (da intendere a sua volta riferito al principio dell'isosillabismo romanzo normale, quello per cui $n = n'$).

Poiché le formule riferite ai fatti storici e letterari non sono mai neutre, questa formula vuol dire che la versificazione debolmente isosillabica dipende da quella isosillabica e non viceversa; in altre parole non mi sembra pensabile, testi alla mano, che si sia passati da una versificazione debolmente isosillabica ad una versificazione isosillabica attraverso un processo di regolarizzazione, ma viceversa mi sembra logico pensare che la versificazione romanza si sia formata isosillabica sulla base delle misure mediolatine isosillabiche, e che poi di tale isosillabismo si sia potuto dare un'interpretazione debole da parte di determinati ambienti linguistici e culturali. Questa interpretazione debole è stata consentita dal fatto che alla rima è stato dato pieno valore demarcativo: da un sistema nel quale la riconoscibilità della scansione in versi era affidabile anche solo al numero sillabico coniugato con l'accento come segnale di fine della misura, ma nel quale la rima era comunque un tratto

obbligatorio, si è passati a sistemi nei quali la riconoscibilità della scansione del verso era affidata congiuntamente al numero sillabico e alla rima, e in cui la rima consentiva che il numero sillabico fosse approssimativo.

Questa interpretazione è coerente con un'osservazione che si può fare in molte altre questioni particolari (come per es. le regole che riguardano la rima, o quelle che riguardano i meccanismi strofici della poesia lirica): le varie forme assunte dalla metrica romanza nel Medioevo possono essere unificate descrittivamente ricorrendo al concetto di un'allentamento di regole da un centro, che coincide sostanzialmente con le prime scuole della poesia galloromanza, a una periferia, che comprende aree linguistiche interne alla stessa poesia galloromanza (come l'anglonormanna) e aree linguistiche diverse, come quella italiana e quella iberica[29].

Nella poesia romanza, la rima è il principio fondamentale della strutturazione del verso in sequenza. Si entra così nel campo di ciò che si indica correntemente con il termine di 'forme metriche', strofiche e non strofiche[30].

Toccherò solo un paio di punti sollecitati dalla lettura della *Storia del verso europeo*. Il primo e più importante riguarda una distinzione alla quale non è facile dare un corrispettivo terminologico non irreprensibile, ma che è fondamentale: si possono usare i termini di poesia (versificazione) lirica e non lirica, che per le origini sono abbastanza appropriati, e che ai fini di questo discorso vanno intesi in senso puramente metrico. Nella poesia non lirica (*chansons de geste*, poemetti

agiografici e didattici in *décasyllabes*, *octosyllabes*, quartine di alessandrini, ritmi giullareschi italiani in lasse di otto-novenari con o senza coda di deca-endecasillabi, serventese caudato nella forma italiana o galloromanza ecc.) è lecita la successione libera di sequenze di uscite maschili e sequenze di uscite femminili (alternanza che nella poesia italiana risulta per lo più neutralizzata dal dominio delle uscite piane); inoltre le rime (o assonanze) si presentano in successione: a coppie, in sequenze più o meno lunghe e variabili (lasse), con variazione entro la lassa (nei ritmi italiani) o entro l'unità strofica (ultimo verso della strofa nel serventese caudato), ma comunque senza incrocio.

Nella poesia lirica il principio di isosillabismo è condizionato dalla posizione del verso nell'unità strofica: devono avere la stessa misura i versi che nelle diverse strofe occupano la stessa posizione. Questa regola, nella poesia provenzale, riguarda anche l'uscita maschile o femminile: nel repertorio di Frank si contano solo 14 eccezioni, in parte motivate da caratteristiche speciali della strutturazione del testo. Le eccezioni sono più numerose nella poesia galego-portoghese: 52, ma il rapporto è di 1 a 6 perché il *corpus* è minore. Il *corpus* dei trovieri in lingua d'oïl, con 59 eccezioni, occupa in termini percentuali una posizione intermedia[31]. Questo rigore isosillabico provoca in provenzale e anche in francese il tendenziale rifiuto della cesura epica nel *décasyllabe* (non si ammette o quasi una sillaba soprannumeraria all'interno del verso, così come non si ammette l'alternativa libera tra uscita maschile e femminile

alla fine), sostituita dalla cesura lirica (dopo la quarta sillaba atona, con la terza tonica) o dalla cesura *enjambante* o ‘italiana’ (a cavallo tra quarta e quinta sillaba; molto meno frequente della cesura lirica in provenzale, normale invece nell’endecasillabo italiano). Inoltre nella poesia lirica le rime si incrociano e si combinano in tutti i modi possibili, con la sola condizione che le diverse strofe presentino lo stesso schema o che, in alcuni casi, presentino variazioni dello schema giustificate da un progetto strutturato[32].

La forma base di questa poesia lirica strofica, così come si è diffusa in tutto il mondo romanzo e anche oltre, è il *vers* provenzale, cioè metricamente la forma della *canzone* (con l’avvertenza che il termine *canso* in provenzale, introdotto nella seconda metà del XII secolo con la diversificazione dei generi lirici, designa non solo il tipo metrico, ma anche un genere letterario). L’opposizione più importante, dal punto di vista metrico, è fra testi strofici senza ritornello e testi strofici con ritornello; in termini generali, è questa la distinzione metrica fra canzone e ballata (e Dante l’ha recepita perfettamente nel *De vulgari eloquentia*)[33].

Com’è ben noto, la strofa può presentare un’articolazione interna, della quale Dante ha fornito per la poesia italiana del Duecento una descrizione che ha fatto scuola, e che si utilizza talvolta a ritroso anche per descrivere la forma provenzale e più generalmente galloromanza. Non mi soffermerò sul fatto che questa sovrapposizione della descrizione di Dante alla poesia galloromanza non va esente da problemi che alcuni

hanno fatto notare[34]. Poiché già in Dante il tipo più normale di stanza è tripartito, e Petrarca, se articola la stanza come di regola, usa solo stanze tripartite in piedi e sirma, si è speculato nella storia della poesia e degli studi sulla poesia su questa tripartizione, che per es. Chiabrera sovrapponeva al tipo dell'ode pindarica[35]: con un'identificazione metastorica non dissimile da quella operata da Trissino fra endecasillabo e trimetro giambico. In realtà, alle origini, questa è solo una delle possibilità di articolazione della stanza, che può anche presentarsi (ed è una delle possibilità previste da Dante) niente affatto articolata[36]. Oltre che puramente mitico, il ricorso praticato nella *Storia del verso europeo* a canzoni popolari a ballo di struttura triadica per spiegare la forma della canzone, nonché di altre forme metriche romanze, non è perciò del tutto pertinente nemmeno dal punto di vista strutturale[37].

La forma strofica rappresentata nel tipo più antico e prestigioso dal *vers* provenzale è alla base di tutte le forme strofiche che ho detto liriche nel senso prima esposto: anche il sonetto italiano (per la cui origine non si può più pensare, come ancora ripropone Gasparov, allo strambotto e al rispetto, che sono forme documentate non meno di un secolo dopo), dal punto di vista funzionale, risponde all'uso, codificato in genere lettarario, di staccare dall'organismo strofico una strofa singola, una *cobla esparsa*. Lo studio di Antonelli (1989), che ha dato sostanza filologica all'ipotesi della derivazione del sonetto dalla stanza della canzone, dimostra anche quanto la questione sia in realtà complessa.

Sembrerebbe una caratteristica italiana, che si è riflessa poi sulla poesia romanza europea, il passaggio all'utilizzazione di forme della poesia lirica per la poesia narrativa; in termini metrici, il risultato è l'introduzione nella poesia narrativa dell'incrocio delle rime. Un primo esempio (anche cronologicamente, se regge l'attribuzione a Dante; idealmente, altrimenti) è il *Fiore*, che usa il sonetto come strofa di testo narrativo. Ma anche la forma della terzina dantesca (per condensare fulmineamente un problema che è trattato da un'ampia bibliografia), con tutte le sue connessioni storiche e letterarie, più ancora che con le sue analogie, con la forma del serventese caudato, nasce da un'elaborazione che rimanda (come il sonetto, e forse proprio attraverso il sonetto) alla forma della canzone[38]. Così anche nella complessa discussione recente che ha riguardato la formazione dell'ottava rima (tramontata definitivamente, e da decenni, l'idea che alle sue origini si trovino strambotti e rispetti), mentre un sostenitore dell'invenzione da parte di Boccaccio, Guglielmo Gorni, ha descritto l'ottava come una stanza scorciata di canzone (ed esemplificato il passaggio con la sovrapponibilità metrica di un passaggio del *Filostrato* sulle stanze di una canzone di Cino che è lì materialmente trasposta in ottave), un sostenitore di un'origine più remota dei cantari in ottave, Armando Balduino, ha puntato sulla tradizione della lauda e quindi metricamente della ballata: che significa comunque, per il discorso che qui ho accennato, la trasposizione nella poesia narrativa di una forma lirica[39].

[1] Il pregio è nella generosità del progetto, nel tentativo di una visione d'insieme di una così vasta serie di fenomeni, interessante per gli studi di teoria non meno che per quelli di storia della metrica. Tralasciando, per incompetenza, ogni osservazione sulla possibile validità attuale della concezione indoeuropeistica su cui si fonda il libro, il difetto principale visibile a un romanista è nell'aggiornamento bibliografico, fatto anche conto delle difficoltà oggettive che devono avere afflitto l'autore: per es. gli studi di Avalle sull'endecasillabo e sulla quartina di alessandrini (rispettivamente Avalle 1963 e 1962) non sono stati minimamente presi in considerazione. L'allestimento dell'edizione italiana maschera un po' questo fatto, a vantaggio solo apparente del libro; poiché l'autore rinuncia alle note e il bravo curatore (Stefano Garzonio) dà una bibliografia aggiornata e calibrata sulle esigenze di approfondimento di un lettore italiano (comprendente anche titoli posteriori alla redazione del libro), solo la conoscenza dei campi d'indagine affrontati dai vari capitoli permette di individuare (e non sempre) le effettive fonti bibliografiche del lavoro.

[2] Cfr. Folena (1991): l'opposizione fra 'traduzione verticale', dal latino, e 'traduzione orizzontale', fra lingue romanze, è definita a p. 13.

[3] Sulla zagialesca e la lauda cfr. Roncaglia (1949 e 1962). Ricordo che la forma fondamentale della zagialesca è xx aaax bbbx…, con variazioni possibili quanto al numero di versi delle strofe e della 'ripresa' iniziale. Appartengono a questo tipo anche i testi senza ripresa (presenti nella poesia romanza con Guglielmo IX); lo stesso schema metrico fondamentale porta però in due diverse direzioni di genere: *vers*, *canso*, *canzone* senza ripresa, *ballata* con ripresa (con tutte le possibili sovrapposizioni, vale l'opposizione di fondo stabilita da Dante nel *De vulgari eloquentia*, II VIII 8 con la definizione di canzone come «equalium stantiarum *sine responsorio* ad unam sententiam tragica coniugatio»).

[4] *La Prima Divisione de la Poetica* di M. Giovan Giorgio Trissino, in Weinberg (1970), I, p. 50.

[5] Ed. Raynaud (1891), VII, pp. 266-292.

[6] Per tutto ciò e per la documentazione cfr. il mio *Endecasillabo, décasyllabe, e altro* [qui capitolo 5, pp. 203-215]. Si aggiunga un passo del commento dantesco di Guido da Pisa (segnalatomi da Lucia Battaglia): «Tria sunt vero quantum ad presentem Comediam genera rithimorum. Primum est illud cuius rithimus continet tantummodo decem sillabas; et iste est ille cuius ultima sillaba est longa

et accentuata, ut ibi: “d’Abel su’ fillio et quella di Noe”; item ibi: “Abraham patriarca et David re”; item ibi: “Et con Rachele, per cui tanto fé”; item in tertia cantica: “Osanna sanctus Deus sabaoth”. Isti enim rithimi non recipiunt nisi decem sillabas. Secundum genus est cuius rithimus habet XII. sillabas, et iste est ille cuius penultima sillaba est brevis, ut ibi: “ch’era ronchioso, stretto et malagevole”; item, ibi: “Parlando andava per non parer fievole”; item ibi: “a parole formar disconvenevole”. Tertium vero genus est cuius rithimus habet XI. sillabas; et iste est ille cuius penultima sillaba est longa, ut communis usus demonstrat, sicut ibi: “Nel mezzo del cammin di nostra vita”» (ed. Cioffari 1974, pp. 3-4).

[7] II XV, ed. Dionisotti (1966).

[8] Nella seconda divisione della *Poetica* (Weinberg 1970, I, pp. 53-56).

[9] Minturno (1564), p. 361: «Laonde quel [quell’endecasillabo], che in su la quarta si posa, o leva la voce [che ha la quarta tonica], è più grave, e più simile al Saffico, ed all’Endecasillabo Latino; dal qual’egli par, che sia tratto, e venuto in questa nostra favella; purché anche nella ottava, o nella sesta si possa riposare [abbia tonica anche l’ottava, oppure la sesta]: perciocché quegli è più grave, ch’è più legato; e quegli è più legato, che più volte si posa. E però quel men di tutti sarà legato, che l’accento avrà solamente in su la quarta: qual’è, *Se la mia vita da l’aspro tormento*». *Legare il verso*, in questa pagina e nella successiva, significa ‘far cadere l’accento sulle sedi proprie’; tale non è la settima per Minturno, che condivide con Trissino l’idea che l’endecasillabo sia un verso giambico. L’opposto è *sciolto*, un verso nel quale gli accenti non cadono sulle sedi proprie (quarta, sesta, ottava). Alla domanda posta dall’interlocutore Ferrante Carafa, «Ove, e quando si permette, che’l verso ne vada sciolto?», Minturno risponde: «Ove non è richiesta la numerosa vaghezza di lui, qual’è la Scenica, e specialmente la Comica, e la Satirica Poesia, la qual’usa quel dire, ch’è simile alla prosa: e quando per variare il Poeta cangia forma nel verso, acciocché quel, ch’è sempre d’un modo e simile a se stesso, non offenda, né sia nojoso, dov’egli paja troppo affettato, e con soverchio studio seguito; ma con la varietà diletti, la qual’egli serverà, se *legherà* il verso or nella quarta, or nella sesta, ora in quella e ora in questa, or nell’ottava ancora con l’una di loro, o pure con l’una e l’altra. Ma rade volte, o non mai *del tutto lo scioglierà*, se nella Poesia vaghezza e leggiadria si richiede» (pp. 361-362). Non si tratta quindi dell’endecasillabo sciolto, come invece fa intendere Mario Martelli citando l’inizio di quest’ultimo passo nel saggio (non per questo meno importante e illuminante) su *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri* (Martelli 1984, p. 569):

Minturno avrebbe detto *rime sciolte*, come si evince dai luoghi dell'*Arte poetica* cit. in nota nella stessa pagina.

[10] È errata perciò l'idea espressa a p. 163 da Gasparov, secondo cui i versi di questo tipo «a partire dal XVI secolo (in Tasso e dopo di lui) cessano di essere impiegati, la seconda metà del verso si fa tenacemente giambica». Alle vicende dell'endecasillabo accentato sulla quarta e sulla settima è dedicato l'ampio studio di Umberto Pirotti (1979, pp. 7-66).

[11] Una riprova è data a mio avviso dal recente poderoso manuale di Aldo Menichetti (1993). Dichiarato che «il carattere tendenzialmente 'giambico' dell'endecasillabo è incontestabile» (p. 393: prima autorità dichiarata Trissino), Menichetti indica come «modello-guida latente o "arcimodello"» quello con tutte le sedi pari toniche, dal quale «possono considerarsi idealmente 'derivate' [...] per soppressione di ictus le due varianti che i trattatisti danno come basilari (l'esperienza conferma che è comodo, ai fini di una corretta interpretazione prosodica, considerarle tali)», e cioè quelle con accenti di 4a-8a-10a e di 6a-10a (p. 394). Ne nasce una raffinata descrizione dei vari tipi di endecasillabo (comprese le varianti 'non canoniche') che non mette però in evidenza quali siano le condizioni necessarie perché un endecasillabo sia riconosciuto tale e ritenuto corretto nella tradizione italiana. Al contrario, nel verso 'canonico' i punti di riferimento essenziali sono la quarta e la decima o la sesta e la decima sillaba, per ragioni che appartengono alla storia del verso; la prevalenza dell'ottava rispetto alla settima come sede di accento è probabilmente un portato del fatto che gli accenti necessari cadono su sillabe pari. Dico 'la prevalenza dell'ottava' piuttosto che 'il carattere giambico', perché all'inizio del verso l'accento sulla prima anziché sulla seconda non cambia nulla dal punto di vista metrico, e, se l'accento principale è sulla sesta, l'accento sulla terza è del tutto normale.

[12] D'Ovidio (1898).

[13] In *Endecasillabo, décasyllabe, e altro* (qui capitolo 5).

[14] Si intenda: non convince l'eventualità che l'endecasillabo derivi direttamente dall'alcmanio; molto più verosimile è l'ipotesi che sia in sostanza una forma dell'alcmanio il verso mediolatino che ha dato luogo al *décasyllabe*. Cfr. Monteverdi (1965) e Roncaglia (1970).

[15] Dionisotti (1964), p. 97.

[16] In questa direzione potrebbero portare i dubbi espressi da Armando Balduino sulla priorità di Boccaccio nell'‘invenzione’ dell’ottava (e per quanto riguarda la versificazione epica francese e franco-italiana mi riferisco alla forma del verso, non alla forma strofica, che è un problema diverso); ma a dire il vero la tradizione alla quale Balduino fa riferimento è piuttosto quella laudistica. Cfr. Balduino (1982 e 1984).

[17] Cornulier (1982a); per una discussione dgli aspetti teorici di questo libro, con alcune riflessioni che ne possono conseguire a proposito della metrica romanza medievale, cfr. qui il capitolo 4.

[18] Becker (1932), pp. 263-271. La sottolineatura di questa divergenza con la metrica mediolatina è di Avalle (1963).

[19] Questo tipo è stato studiato con particolare riferimento alla metrica portoghese: Adolfo Mussafia, *Sull’antica metrica portoghese* (1896), in Mussafia (1983), pp. 302-340 (e si veda la scheda sintetica premessa al testo da Furio Brugnolo, pp. 302-304); Spaggiari (1982), discusso qui nel capitolo 4.

[20] [Ora pp. 60-61 della riedizione in Menichetti (2006)].

[21] Non a caso, come nota Menichetti (1966), p. 47 [Menichetti (2006), p. 58], le *Leys d’Amors* condannano rime come quelle dell’es. (3), con l’es. «complimen agron de tots bes / Salamos et Alexandres» (che presuppone *Alexandrés*).

[22] L’indicazione proviene naturalmente da Gianfranco Contini, *Esperienze d’un antologista del Duecento poetico italiano* (1961), p. 191. Per es.: «che io v’amo e servo assai più lealmente / che l’asessino al *Veglio* de la Montagna» (*Mare amoroso*, v. 30, ed. *PD*). Per *posso* (da aggiungere agli esempi di Contini) si può citare, fra altri casi, «ma io non *pos’* neente» nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, v. 302 (stessa ed.; *posso* o altre lezioni nei mss.); *pos’* va inteso come una soluzione editoriale per indicare il carattere monosillabico di *posso*.

[23] Avalle (1992). Il verso in questione è edito nella forma «La fiore dele belleze mortt’ài in terra». Nella bibliografia precedente il titolo più importante è Antonelli (1984), pp. XLV-XLVIII. Un abbozzo di discussione anche qui nel capitolo 5.

[24] Cornulier (1981).

[25] Dopo avere detto che «Della seconda tappa [quella «rappresentata dal sillabismo medievale sviluppatosi spontaneamente dalle misure latine medievali»]

è caratteristico l'uso della rima piena, la consonanza non solo dell'ultima vocale accentata, ma anche di tutti i suoni che la seguono», Gasparov aggiunge che «Tale rima sostituì nel verso romanzo l'assonanza proprio come contemporaneamente nel verso latino la rima bisillabica sostituì quella monosillabica» (pp. 159-160). Ma bisogna osservare che le rime monosillabiche della poesia mediolatina non sono assonanze, ma rime atone perfette (cioè rime non legate alla posizione dell'accento); nella pronuncia galloromanza sono anche rime toniche perfette (del tipo dei *rims sonans* delle *Leys*). Inoltre la corrispondenza (cronologica?) nel passaggio da rima monosillabica a bisillabica in mediolatino, e da assonanza a rima piena nella poesia romanza, mi sembra molto improbabile. Non è vero, inoltre, che il *décasyllabe* sia passato dall'assonanza alla rima perfetta passando dall'epica alla lirica (p. 168); il passaggio dall'assonanza alla rima perfetta è un fatto che riguarda anche la versificazione epica.

[26] Non mi sembra corretto usare come esempi di oscillazioni fra sillabismo e tonismo la *Santa Eulalia* e il *Cantico* di san Francesco (p. 160), poiché la sequenza, al cui tipo entrambi i tipi risalgono, è pur sempre un testo sillabico, anche se segue leggi diverse dall'isosillabismo per esempio degli inni, e non ha nulla della poesia accentuativa.

[27] Penso all'opposizione/alternanza fra «novenario all'ingrosso giambico» e «ottonario pure approssimativamente trocaico» (cioè novenario con quarta tonica e ottonario con terza tonica), di cui parla Contini (1960), I, p. XIX: la sillaba in più o in meno sarebbe la prima in uno schema con accenti sostanzialmente fissi. Anche a prescindere dal fatto che la posizione degli accenti è abbastanza irregolare da non parere obbligatoria, ciò non sembra sufficiente a definire una versificazione accentuativa.

[28] Il verso *de arte mayor* spagnolo, la cui documentazione appartiene peraltro a un'epoca più tarda di quella cui si riferiscono gli altri poli del discorso, presenta un caratteristico doppio modulo di due accenti separati da due sillabe atone, che danno luogo a due emistichi di sei sillabe nella forma base (con seconda e quinta toniche), ma variabili nel numero delle sillabe (Navarro Tomás 1956, pp. 91 ss.). Nemmeno la successione tonica-due atone-tonica è però del tutto costante.

[29] La nozione di 'allentamento di regole' è suggerita da Antonelli (1984), p. XX, a proposito del «trasferimento della lirica provenzale nel Regno».

[30] Queste sono affrontate nel libro di cui si parla in parte sotto l'etichetta della «strofica romanza», in parte prima. Può ricadere in questo capitolo, prima di tutto,

la questione dei rapporti reciproci, di uso, fra *octosyllabe* e *décasyllabe*. L'idea di fondo secondo la quale il verso lungo è caratteristico della poesia narrativa, il verso breve della poesia lirica, è troppo schematica e non si applica bene alla storia della poesia romanza; in particolare non si può condivere l'idea secondo la quale il *décasyllabe* sarebbe rifluito nella lirica perché sostituito dall'*octosyllabe* nell'«epica» (che nella terminologia del libro comprende anche il romanzo). Si condivida o no, non si può trascurare l'ipotesi espressa da Fassò (1989), secondo cui la storia antica delle *chansons de geste* ha attraversato una prima fase ottosillabica. In ogni caso sono ottosillabici la *Passion* di Clermont e Ferrand e il *Sant Lethgier* [ora in Avalle (2002)] (pertinenti per la nota prossimità fra *chansons de geste* e poemetti agiografici, quale che sia la direzione delle influenze), il *Gormont et Isembart* e l'*Alexandre* di Alberic de Pisançon. Si deve poi osservare che le *chansons de geste* in *décasyllabes* e poi (dalla fine del XII secolo) in alessandrini hanno continuato una loro prospera vita in area francese e franco-italiana anche contemporaneamente all'affermazione dell'*octosyllabe* nel romanzo (il genere epico e il genere romanzesco sono strutturalmente ben distinti, nonostante le molte compromissioni delle *chansons de geste* coi romanzi). Ancora, l'adozione del *décasyllabe* nella poesia lirica provenzale è per l'appunto molto precoce (da Cercamon; approssimativamente valido il termine «circa dal 1140» indicato da Gasparov, p. 168), e non può essere collegata ad un tramonto di questo verso nel genere epico, o meglio al fatto che il genere romanzesco non lo ha adottato.

[31] Cfr. qui il capitolo 4.

[32] Per la lirica galloromanza cfr. Billy (1989), e, per il solo provenzale, Beltrami (1989).

[33] La ballata francese del Trecento, l'unico tipo a cui la *Storia del verso europeo* sembra attribuire propriamente la qualifica di *ballata* in quanto forma metrica codificata, è un caso particolare, che strutturalmente, riportata alla tipologia delle origini, corrisponde molto più propriamente ad un tipo della canzone.

[34] La questione è discussa brevemente in Beltrami 1991 (e 2011), § 183.

[35] Nel dialogo *L'Orzalesi, ovvero della tessitura delle canzoni*, in Turchi (1974), pp. 548-570.

[36] Com'è noto, la canzone in stanze indivisibili si è fissata nel tipo della sestina, di cui Petrarca ha fatto una 'forma fissa', quale non era alle origini; il che ha reso meno evidente il fatto che la sestina non è altro che una canzone. Ma, al di

là dell'esperienza quattrocentesca nella quale ricompaiono stanze indivisibili (per es. in Boiardo), già la definizione di Bembo nelle *Prose* (II XI) non tiene nessun conto dell'articolazione della stanza, limitandosi a stabilire che tutte le stanze devono avere lo stesso schema di versi e rime, e i tipi più produttivi nell'esperienza posteriore, canzone-ode e successivamente ode-canzonetta, sono in sostanza, se descritti col metodo valido per l'antica poesia romanza, tipi di canzone in stanze indivisibili. Una nuova articolazione, bipartita e non tripartita, si può vedere nell'ode-canzonetta italiana in strofe doppie.

[37] Tanto più se si considera, come è almeno possibile, la stanza tripartita della ballata italiana uno sviluppo della forma della zagialesca, che non è tripartita.

[38] Sorprendente (e per me inedita) l'idea espressa nella *Storia del verso europeo* secondo la quale la terza rima deriva dallo stornello (che oltretutto è forma documentata solo per i secoli recenti). Da meditare invece il contributo di Lino Leonardi, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)* (Leonardi 1993).

[39] Per i contributi di Balduino cfr. *supra*; quelli di Gorni sono raccolti in Gorni (1993) (vi si troverà tutta la bibliografia necessaria). È bene precisare che attribuendo ad entrambe le ipotesi l'idea di base che l'ottava derivi da una forma lirica (ma nel senso puramente metrico-formale, e non di genere, che ho specificato) si compie una certa forzatura, o meglio ci si pone da un punto di vista che non è esattamente quello dei due autori. Quando Gorni conferma di pensare «ancora credibile l'ipotesi che il metro abbia un'origine lirica e toscana, e che la stanza di canzone sia il modello strutturale più probabile che si possa additare per l'ottava rima» (p. 299), non si riferisce ad un puro fatto metrico-formale, ma ad una appartenenza di genere, ambiente, tipo di poesia che è negata dalle ipotesi di Balduino, che fa riferimento a tutt'altri generi e ambienti, sebbene anche laudi e ballate siano formalmente forme liriche. E infine devo ammettere che la prospettiva 'unificante' che ho già più volte adottato nei confronti delle due ipotesi, sotto il profilo di una 'forma lirica' in senso puramente metrico-formale, nasconde un certo imbarazzo per un problema i cui aspetti cronologici e documentari non mi sembrano ancora chiariti in modo del tutto soddisfacente.

Capitolo ottavo

Appunti su metro e lingua

Il capitolo si occupa del legame e del rapporto tra struttura metrica e linguistica, a partire soprattutto dal fenomeno più immediatamente visibile di questo rapporto, ovvero l'enjambement. Nella tradizione italiana si è sempre ammessa una notevole libertà, e il problema su cui sembra che ci si soffermi più facilmente è quello dell'esecuzione, con l'alternativa sempre riproposta fra una lettura che faccia sentire la pausa di fine verso in contraddizione con l'intonazione normale della frase, e una lettura con pause dettate dalla sintassi, che metta in secondo piano la struttura metrica del testo. Si tratta dunque approfonditamente dell'importanza nella storia poetica italiana della funzione dell'enjambement.

Il rapporto fra struttura metrica e struttura linguistica può essere posto in due modi, o se si preferisce a due livelli di analisi. Il primo, che potremmo dire 'alto' (nel senso in cui un linguaggio di programmazione è di alto livello quanto più si avvicina al linguaggio umano, discostandosi da quello della macchina), è quello del rapporto fra le unità di segmentazione metrica del discorso versificato e le unità sintattiche: da un lato principalmente il verso, ma anche la strofa, o le articolazioni interne della strofa, per es. nella canzone cosiddetta petrarchesca; dall'altro frasi, sintagmi, unità di intonazione.

A questo livello il fenomeno più immediatamente visibile è quello che va sotto il nome riassuntivo di *enjambement*, ovvero la collocazione a cavallo di un limite metrico, in particolare di una fine di verso, di un sintagma di vario grado di coesione, da «cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise» (*Inf*. I 73-74, aggettivo-sostantivo) a «si mosse per li / luoghi spediti pur lungo la roccia» (*Purg*. XX 5, preposizione articolata-sostantivo); e si tratta, piuttosto che di un fatto di grammatica metrica (cioè di uno di quei tratti che discriminano fra un verso e un non-verso, fra un verso accettabile e uno inaccettabile o sbagliato), di un fatto di stile, concepibile approssimativamente (non dico da concepirsi senz'altro) come se la struttura metrica fosse un contenitore, e si trattasse di disporre in esso il discorso, dando la preferenza ora ad una disposizione ordinata, detto alla buona una frase per ogni verso, ora ad una disposizione più mossa. Nella tradizione francese cosiddetta 'classica' è entrato in vigore un sostanziale divieto dell'*enjambement*, come codificato dal celebre passo dell'*Art poétique* di Boileau (I, 131-138):

> Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,
> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
> Et réduisit la muse aux règles du devoir.
> Par ce sage écrivain la langue réparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
> Les stances avec grâce apprirent à tomber,
> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Nella tradizione italiana, invece, si è sempre ammessa una notevole libertà, e il problema su cui sembra che ci si soffermi

più facilmente è quello dell'esecuzione, con l'alternativa sempre riproposta fra una lettura che faccia sentire la pausa di fine verso in contraddizione con l'intonazione normale della frase, e una lettura con pause dettate dalla sintassi, che metta in secondo piano la struttura metrica del testo (al problema dell'esecuzione è particolarmente attento il manuale di Menichetti)[1]. Ma la funzione dell'*enjambement* appare molto più rilevante in almeno due momenti o aspetti della storia poetica italiana.

Il primo riguarda la storia dell'endecasillabo sciolto, che, a parte qualche modesta anticipazione, è un fatto rivoluzionario del Cinquecento, entro una grammatica metrica consolidata (e pochissimo scossa in Francia fino all'Ottocento) nella quale la rima è un tratto metrico essenziale tanto quanto il numero delle sillabe: e infatti, sebbene propugnato sia da un punto di vista umanistico, che rimprovera alla rima di non appartenere alla poesia classica, sia da un punto di vista razionalistico, che rimprovera alla rima di prevaricare su ciò che il poeta vuole dire, l'endecasillabo sciolto è parso a molti, lungo i secoli della sua affermazione, un verso debole, prosastico, o addirittura un non-verso, e il modo per riscattarlo da questa sua prosasticità è per l'appunto (come scrisse Scipione Maffei nel 1736) variare il rapporto tra fine di verso e fine di frase o di unità di intonazione, sull'esempio della varietà sintattica degli esametri classici[2]:

> Che sarebbe per cagion d'esempio de' Latini versi e de' Greci, se non fossero incatenati, e se il senso non passasse quasi sempre d'uno in

> altro, ma finisse col verso stesso, o regolarmente di due in due, o di tre in tre?

(e di qui si arriverà all'*Infinito* di Leopardi, sulla cui articolazione metrico-sintattica, con reiterati *enjambements* e con l'emergenza di endecasillabi 'secondari' posti a cavallo tra un verso e l'altro, si sono concentrati gli studiosi)[3].

Il secondo momento è quello del verso libero, s'intende il vero verso libero, quello per il quale, come ha suggerito Paolo Giovannetti in un libro del 1994[4], «sembra […] corretto pensare […] che il fattore invariante […] sia riducibile *solo* al mancato rispetto dell'isosillabismo». L'*enjambement*, non a caso frequentemente molto marcato, non tanto di rado spinto fino alla spezzatura di una parola in fine di verso (come nella tradizione italiana avveniva solo in qualche bizzarra esercitazione duecentesca, poniamo in Monte Andrea), introduce un elemento di tensione, di messa in evidenza della metricità del discorso in una versificazione in cui il progetto ritmico non solo di ogni testo, ma anche di ogni singolo verso è individuale (per quanto possa ogni volta ripetere, ma senza alcun obbligo, forme e figure metriche e ritmiche della tradizione), tanto che senza l'indice dell'a capo grafico non sarebbe identificabile dal lettore (l'a capo, s'intende, non è un tratto metrico, ma è indispensabile come lo sono le indicazioni di uno spartito musicale, senza le quali l'esecutore non sarebbe in grado di interpretare la musica)[5]. Nella versificazione libera tanto quanto in quella 'regolare' della tradizione, forse anche con maggiore evidenza, il discorso versificato si mostra nella sua natura di discorso costruito

ovviamente secondo le regole della lingua (sia pure di una lingua ‘poetica’, che nella poesia moderna è talvolta più ‘straniata’ dall’uso comune, nella sintassi e nel lessico, di quanto non fosse nella poesia dei secoli precedenti), ma al tempo stesso costruito secondo un principio di segmentazione che non è né sintattico né semantico, e in definitiva non è linguistico. La tensione fra struttura sintattica e semantica da un lato e struttura metrica dall’altro mette in evidenza la metricità del testo, che però non cessa di fondarsi su questa unione di un principio linguistico e di uno non linguistico nemmeno quando questa tensione manchi (quando per es. sia praticata una sostanziale coincidenza tra limiti metrici e limiti sintattici); e di ciò sarà bene ricordarsi affrontando altri aspetti del rapporto fra metro e lingua. Ma si può fare un passo oltre, e dire che nel caso della versificazione libera la non coincidenza fra struttura metrica (principio di segmentazione non linguistico) e struttura linguistica (sintattica) sfiora la grammatica del verso, o piuttosto vi entra virtualmente. Definito il verso come «l’elemento minimo di segmentazione del discorso metrico» (con una definizione generalissima che include anche il verso libero), un verso può coincidere o non coincidere con un’unità sintattica, ma non sarebbe un verso se fosse esclusa la possibilità della non coincidenza fra unità metrica e unità sintattica; è la possibilità di creare sfasature fra unità metriche e unità sintattiche che distingue una serie di versi liberi da una serie di righe di prosa (poniamo abbastanza brevi da dare l’impressione di versi), anche se in un testo

particolare questa sfasatura non si verificasse mai, restasse cioè virtuale.

Il secondo livello di analisi, che potremmo dire ‘basso’ nello stesso senso in cui il primo è ‘alto’, o se si preferisce ‘profondo’, è quello del rapporto fra la struttura della lingua (in particolare il sistema fonologico, dato che la metrica italiana, come le metriche latina, greca, germanica e romanza, è una metrica fonologica) e la struttura metrica, ovvero tutto ciò che fa di un segmento di catena parlata un verso e quel verso particolare piuttosto che un altro, e una particolare declinazione di quel tipo di verso: per es. la quantità sillabica nella metrica latina, l’isocronismo sillabico nella metrica italiana e romanza, l’accento nella metrica germanica ma anche (con funzioni diverse) nella metrica italiana, e naturalmente tutti gli altri fenomeni metricamente pertinenti, come la rima o l’allitterazione, nelle metriche che le contemplano. Qui parliamo senz’altro di metrica ‘regolare’, sebbene anche i versi liberi siano confrontabili fra loro per gli stessi principi su cui si fondano quelli regolari, cioè per es., in italiano, per il numero delle sillabe.

A questo livello, la versificazione ‘regolare’ consiste nel far sì che nella catena del discorso siano identificabili sequenze uguali o commisurabili fra loro dal punto di vista di certe proprietà: a seconda dei casi sequenze di sillabe lunghe e brevi riproducenti le stesse figure, o figure appartenenti a un certo paradigma (come avviene nell’esametro latino, dove una parte dei dattili possono essere sostituiti da spondei);

sequenze dello stesso numero di sillabe, o con uno stesso numero di accenti, o dello stesso numero di sillabe con accenti nelle stesse posizioni o in certe posizioni piuttosto che in altre. Consiste, inoltre (e questo vale anche per la versificazione libera), nell'utilizzare la configurazione di questi stessi elementi per dare al discorso un sovrappiù di senso, che si può intendere come un senso musicale (dato che la metrica non comunica significati traducibili in parole, sebbene anche questo possa essere e sia stato nelle intenzioni di certi poeti, e si siano date interpretazioni fonosimboliche del testo poetico, oggi, mi pare, fuori moda).

Che tutto ciò abbia una relazione di qualche tipo, ma comunque profonda, con tutte le altre forme del discorso, e con la lingua in generale, è cosa che non richiede una prospettiva linguistica perché se ne prenda atto. Mi piace qui ricordare quanto scriveva già Mario Fubini, entro una prospettiva che potremmo dire critico-filosofica e storico-letteraria, in *Metrica e poesia*, un libro che nel 1962 ha segnato un nuovo rilancio degli studi di metrica come stilistica, prima che gli studi metrici ricevessero un nuovo forte impulso sul versante della ricerca morfologica, strutturale o filologica[6]:

> Ma donde i poeti ricavano questo ritmo? In realtà essi non poeterebbero, se il ritmo non avvertissero già nel discorso; anche i comuni parlanti e scriventi sono sensibili alle leggi del ritmo, e nei nostri discorsi usiamo parole con arsi e tesi, e ne sentiamo la natura ritmica, e quando scriviamo avvertiamo che una parola non sta bene in un posto e va collocata altrove. Senonché il ritmo in noi non fa parte di un organismo totale, come in un poeta, che deve superare la discontinuità portando unità e potenziando ciò che posseggono anche gli uomini comuni.

Non è tanto lontano di qui, ma in un quadro di riferimento scientifico molto diverso e più pertinente per gli sviluppi successivi, quanto scriveva nello stesso periodo Jakobson in *Linguistica e poetica*, del 1958, raccolto in volume in Francia nel 1963 e in Italia nel 1966, sostenendo che la 'funzione poetica' non solo non è esclusiva, ma solo dominante, nei messaggi 'poetici', ma nemmeno può essere limitata soltanto a questi[7]:

> Ogni tentativo di ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia, o di limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe soltanto una ipersemplificazione ingannevole.

Jakobson faceva seguire una rapida analisi, rimasta famosa, del messaggio elettorale (dall'ormai remotissima campagna di Eisenhower) *I like Ike*, dimostrando come la sua espressività ed efficacia fosse rafforzata dalla sua configurazione formale, propria della funzione poetica. Ma basta una serata davanti alla televisione, resistendo alla tentazione di ignorare la pubblicità (che è uno dei luoghi dove oggi si concentra la maggiore creatività artistica) per rendersi conto di quanto sia sfruttata la rima nei messaggi pubblicitari, e un poco più di attenzione per accorgersi anche dell'uso accorto di formule ritmiche (a parte, naturalmente, i messaggi pubblicitari senz'altro in versi).

Nello stesso saggio, Jakobson poneva anche un fondamento teorico per lo studio della metrica come una grammatica. Che ciò che si è detto prima della versificazione 'regolare' possa essere inteso come una grammatica, cioè un insieme di regole che devono sussistere entro tutte le possibili variazioni

individuali, è evidente se non altro dalla pratica della filologia, per la quale il concetto di ‘verso sbagliato’ non solo ha senso, ma è fondamentale per la critica testuale applicata ai testi in versi (per es., un verso di dieci sillabe nel manoscritto di un testo in endecasillabi viene identificato come un errore certo del manoscritto stesso o della tradizione da cui deriva); lo stesso concetto è intuitivo per chiunque voglia imparare a scrivere versi regolari, e deve essere solo limitato e precisato col riferimento a precisi contesti storici, di tradizione, di ambiente (per fare un esempio microscopico, per Dante pare impossibile una sinalefe dopo un trittongo come *suoi*, per Petrarca è possibile: «di ben far co’ suoi^exempli m’innamora», *Rvf* 85,8); ma ciò significa solo che la metrica di un periodo, di una tradizione o di un ambiente è diversa da quella di altri, e d’altro canto anche la grammatica della lingua, presa nel senso forte, vale entro un sistema chiuso in sincronia, ed è diversa in diversi tagli diacronici della stessa lingua. Il problema riguarda piuttosto la natura della grammatica metrica, o della metrica come grammatica, e le conseguenze che derivano dal modo in cui questa si concepisce per la descrizione dei testi.

Per Jakobson, com’è ben noto, «la funzione poetica proietta il principio d’equivalenza dall’asse della selezione all’asse della combinazione. L’equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza»; ovvero la ragione per cui si selezionano certi elementi e non altri fra quelli appartenenti allo stesso paradigma è che essi possono essere messi in rapporto di equivalenza con altri sulla catena

sintagmatica; in particolare, «in poesia, e fino ad un certo punto nelle manifestazioni latenti della funzione poetica, sequenze determinate da limiti di parola divengono commensurabili se si avvertono come isocroniche o graduate»[8]. Ne consegue l'idea di una possibile trattazione delle forme metriche come un insieme coerente di rapporti di equivalenza, nei testi, riguardanti il livello dei tratti fonologici (sillabe, trattamento dei suoni) e soprasegmentali (accenti); e anche quella che si possa trattare la metrica come un 'codice metrico', per il quale il *metro* o *schema del verso* regola la struttura di ogni singolo verso o *realizzazione del verso*; «il modello del verso determina gli elementi costanti delle realizzazioni e fissa i limiti delle variazioni». Questo concetto di modello astratto è stato ripreso nelle applicazioni metriche di tipo generativistico, che presuppongono una 'struttura profonda' del verso, descrivibile con metodo deduttivo, a partire dalla quale si possono derivare con regole le possibili realizzazioni; presuppongono anche un concetto di 'grammaticalità' non diverso, in linea di principio, da quello che vale per la grammatica della lingua, o almeno un tale principio è enunciato da Ruwet in un libro del 1986: per esempio uno scarto nel numero delle sillabe in un testo isosillabico, dice Ruwet (1986), verrebbe percepito come un errore da ogni lettore «avente una certa familiarità con la poesia», e questa percezione dell'errore metrico «è analoga alle intuizioni di agrammaticalità studiate dalla grammatica generativa» (p. 19 e n. 10).

Sorvolo su varie applicazioni della cosiddetta ‘metrica generativa’, ispirate al primo saggio fondante di Halle e Keyser (1966) su Chaucer, dalla descrizione del *décasyllabe* dei trovieri data da Roubaud (1971) alle applicazioni italiane di Di Girolamo in un libro importante (Di Girolamo 1976), dalla descrizione dell’endecasillabo data dagli stessi Halle e Keyser (1980) nell’*Enciclopedia Einaudi*, al saggio di Duffel (1999) sulla *Santa Eulalia*, e mi domando, se si parla di ‘intuizioni di agrammaticalità metrica’, fino a che punto la ‘competenza’ che entra in gioco sia assimilabile o paragonabile a quella che un parlante nativo ha della sua lingua. Il rischio ovvio, non del tutto evitato in qualche esercizio, è di non fare altro alla fine che applicare un formalismo forse più rigoroso, ma forse solo più gratificante per chi lo impiega. Il problema sta nell’opposizione fra due possibili modi di descrivere il verso nei testi, o partendo da un insieme di regole e riconoscendo nei testi come sono applicate, e come siano gestiti stilisticamente gli elementi obbligatori e quelli facoltativi, o viceversa facendo risultare la descrizione metrica da un esame di tipo linguistico, senza presupporre regole, che dovrebbero piuttosto risultare dall’analisi e sarebbero di tipo statistico. Il punto interessante, per questa discussione, sta nel fatto che la situazione non è uguale da una lingua (ed evidentemente da una cultura) all’altra.

Nell’esametro latino una sillaba breve tra due lunghe è contro le regole; esistono in latino parole che in un esametro non possono essere utilizzate *mai*, tutte quelle che contengono la sequenza lunga-breve-lunga (per es. *cōgĭtātio*,

clārĭtūdo, *dispŭtātio*, che cominciano con questa sequenza); se in un manoscritto un testo in esametri contenesse in un verso una parola del genere, o comunque una sequenza lunga-breve-lunga, il filologo non avrebbe alcun dubbio nell'individuare lì un errore della tradizione manoscritta, dovuto ad un copista ignaro di metrica che stava pensando ad altro mentre copiava. In un'analisi metrica automatizzata, gli esametri di Virgilio potrebbero essere schedati partendo da un modello certo, e resterebbe solo (si fa per dire) da studiare come, a livello stilistico, le diverse possibilità offerte dal modello siano messe a frutto dal poeta (confesso di non avere verificato se ciò sia stato effettivamente fatto).

Dell'endecasillabo italiano si danno analisi automatizzate fin dal saggio di Bertinetto (1973) sulla *Commedia*, attraverso quello di Praloran del 1988 sull'*Innamorato*[9], fino a quelli recenti di Robey (2000) di nuovo sulla *Commedia* e a quello di Praloran e collaboratori appena pubblicato sul canzoniere di Petrarca[10]; tutti questi lavori schedano ulteriori testi di riferimento, ed è in elaborazione a Padova l'*Archivio Metrico Italiano*, un database metrico in rete che rende attualmente interrogabili per strutture metriche dei versi, a dicembre 2003, 24 testi per 58.221 versi[11].

In tutti questi lavori (sorvolo sulle differenze, anche rilevanti), l'unica regola data per l'endecasillabo è la decima sillaba tonica, e ciò naturalmente rinvia ad uno schema astratto o più bonariamente a un modello, senza il quale resterebbero privi di giustificazione due fatti fondamentali: in

primo luogo che con la decima tonica un verso è un endecasillabo indifferentemente da quante sillabe la seguano; in secondo luogo, l'esistenza di numerosi aggiustamenti del conteggio delle sillabe (dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe) che al di fuori della metrica non avrebbero ragione di essere. Vero è che Menichetti[12] parte dalla tesi di fondo che la sillabazione vigente nella metrica italiana sia la stessa del fiorentino antico, che operativamente, a suo dire, si può considerare analoga a quella del fiorentino moderno; ma a mio parere la lingua poetica italiana, come tutte le lingue poetiche, non è identificabile con un parlato, nemmeno col fiorentino che ne è la base, né con la lingua della prosa, ma, a parte gli elementi di commistione con altre lingue (di cui dirò qualcosa alla fine), presenta tratti convenzionali non indifferenti: per es. i nessi di vocale tonica+atona finali di parola, anche non etimologici (per es. *voi*), sono saldamente sentiti come bisillabi in fine di verso (un verso che termina con *voi* è usato come un verso piano in tutta la tradizione italiana), e altrettanto saldamente come monosillabi in posizione interna, senza nessuna eccezione in fine di verso e con eccezioni all'interno che sono sentite come tali e generalmente evitate nella tradizione petrarchesca (non a torto i manuali usano tradizionalmente il concetto di 'dieresi d'eccezione').

Tornando ai nostri autori di spogli di endecasillabi, è evidente dunque che essi non si pongono in condizioni di pura 'ingenuità' descrittiva; ma in tutti questi lavori non si dà alcuna regola per cui ci si debba attendere che certe sillabe

siano toniche, assumendo che qualunque configurazione di accenti nel verso sia accettabile, mentre al tempo stesso si schedano, ma con criteri tratti esclusivamente dalla forma linguistica dei testi, tutte le sillabe toniche e atone, assumendo perciò che la configurazione degli accenti nel verso sia pertinente, ma di una pertinenza evidentemente stilistica. Il fatto che la quarta e la sesta sillaba non siano quasi mai entrambe atone risulta così in definitiva un fatto statistico, e il fatto che i poeti italiani abbiano scritto quasi tutti i loro endecasillabi con questa caratteristica sembra doversi motivare con la pressione di questa situazione statistica, dopo un iniziale periodo di assestamento.

Ho adottato anch'io un punto di vista analogo fino al mio libro dantesco del 1981[13] e anche un po' oltre, ma da tempo ritengo che meriti una revisione. È vero, in primo luogo, che per la poesia delle origini, fino a Dante, non si saprebbe dire 'sbagliato', da un punto di vista filologico, un endecasillabo con accenti insoliti, sebbene i versi in cui non si possa considerare tonica o la quarta o la sesta sillaba siano una sparuta minoranza. È vero, in secondo luogo, che fino a Bembo nessuno ha presentato esplicitamente l'endecasillabo come un verso che non può avere quarta e sesta sillaba entrambe atone; ed è vero anche che il riconoscimento del carattere tonico della quarta o della sesta sillaba, in molti versi, richiede quello che può parere un circolo vizioso, che consiste nel riconoscere tonica quella sillaba, quarta o sesta, piuttosto che una adiacente perché in questo modo il verso corrisponde al modello definito. Ammettiamo anche che la

riconoscibilità del limite di verso possa essere assicurata, nella poesia precinquecentesca, dalla rima, che in questa poesia è un tratto obbligatorio tanto quanto la misura sillabica, come non si ricorderà mai abbastanza. Quello che invece non si può ammettere, è che due serie di ben dieci sillabe (fino alla decima tonica) siano percepite come isosillabiche, senza contarle una per una, se non sono articolate in due serie minori (come nel *décasyllabe* galloromanzo con cesura regolare) o se non presentano un punto di riferimento interno, come per l'appunto un accento in una posizione definita. L'obbligo che sia riconoscibile un accento sulla quarta o sulla sesta sillaba (non che questo sia l'accento più importante del verso, non che corrisponda a niente di preciso nella scansione sintattica e intonazionale della frase: semplicemente che sia riconoscibile nel momento in cui si confronta, a mente o all'ascolto, una serie di sillabe con un'altra per valutarne l'isosillabismo) configura due possibilità, ma due soltanto, non infinite come sarebbe se l'endecasillabo non presentasse alcuna regola per la disposizione degli accenti interni. Il modo personale, *stilistico*, con il quale un poeta gestisce la disposizione degli accenti nel verso e la varietà delle possibili configurazioni accentuative (la ben nota varietà del verso di Dante, e la varietà estrema del verso di Petrarca quale risulta dal lavoro di Praloran e del suo gruppo) si innestano perciò su una figura *metrica* costante che li supporta. Robey ha perciò ragione e torto quando, nel libro sulla *Commedia*, motiva la sua scelta di non partire dagli schemi canonici col fatto che un'analisi dell'endecasillabo per

tipi principali ‘semplifica molto oltre il dovuto la varietà ritmica del poema, e in questo senso ha un significato piuttosto metrico che stilistico’[14]: ha ragione in quanto distingue l’analisi metrica dall’analisi stilistica, torto in quanto di fatto rinuncia alla prima. Più interessante sarebbe a mio parere, per es., schedare esaustivamente, visto che oggi si può, quali sillabe cadano più o meno frequentemente, nei diversi poeti, sulla quarta dei versi con sesta atona e sulla sesta dei versi con quarta atona; per es. si potrebbe notare che una parola sdrucciola con l’accento sulla quarta sillaba e la sillaba finale non elidibile crea una figura rara fin dalle origini, per es. un verso di Re Enzo (*Tempo vene che sale chi discende*): «tempo d’infignere di non vedere», propria di testi la cui versificazione è irregolare anche sotto altri aspetti, come i cantari (per es. nel *Bel Gherardino*: «E^ella, veggendolo cotanto saggio»), e insomma un endecasillabo non canonico nonostante la quarta tonica; mentre è proprio con questa figura che si rende nella versificazione cosiddetta barbara l’endecasillabo falecio o rolliano (dal Rolli, appunto: «Cui dono il lepido nuovo libretto / pur or di porpora coperto e d’oro?»). O si potrà notare come Petrarca offra in sesta sillaba, con quarta atona, l’ausiliare monosillabico normalmente proclitico: «che di lagrime són fatti uscio et varco» (*Rvf* 3,11), o il possessivo proclitico: «et Roma che del súo sposo si lagna» (*Rvf* 27,13)[15], in questi due esempi (ma il caso è più generale) a contatto con un accento di parola sulla settima sillaba. Chi voglia rifiutarsi di considerare *son* e *suo* metricamente tonici nei versi citati (in base a legittime considerazioni

sull'intonazione del linguaggio comune), ponga attenzione al fatto che mentre questi due versi suonano del tutto 'normali' nel *Canzoniere*, riscritti come «che di lagrime *rifatti* uscio e varco» e «et Roma che del *marito* si lagna» (con la sesta sillaba veramente atona) suonerebbero assolutamente non petrarcheschi.

Il fatto che alcuni versi (ma rari, bisogna insistere) siano tali che non vi si possa riconoscere un accento sulla quarta né sulla sesta sillaba a nessuna condizione o senza notevoli forzature, significa solo che entro determinati contesti di cultura metrica si è ammesso che qualche raro verso rompesse il ritmo, che non fosse immediatamente riconoscibile come un verso di undici sillabe: non per caso i versi di questo tipo attirano irresistibilmente l'attenzione, per es. «parea che di quel bulicame uscisse» (*Inf.* XII 117)[16], al quale sono state applicate tutte le scansioni possibili senza trovare un accordo su nessuna (trascurando l'accento sulla 2ª, non pertinente per questo discorso: 6ª 10ª valorizzando l'accento secondario in *bulicame*: «parea che di quel b**ú**licame usc**í**sse»; 4ª 8ª 10ª con accento anomalo sulla preposizione *di*: «parea che d**í** quel bulic**á**me usc**í**sse»; 5ª 8ª 10ª, cioè non canonico, come si diceva: «parea che di qu**é**l bulic**á**me usc**í**sse»). Oppure qualche verso potrebbe ancora portare il segno del rapporto che lega l'endecasillabo italiano al *décasyllabe* provenzale, da cui deriva, in un modo complesso che ho cercato di argomentare in un saggio del 1990[17]; nel quale *décasyllabe* il tratto pertinente per la riconoscibilità del verso è la divisione in due serie di quattro e sei sillabe, con un

limite di parola dopo la quarta sillaba, non necessariamente tonica: per es., in italiano, «per lo furto che frodolente fece» (*Inf*. XXV 29), che corrisponde ad un *décasyllabe* con cesura lirica (cioè primo emistichio uscente in parola piana con l'accento sulla terza sillaba), o meglio ancora un verso di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* com'è stato edito da De Robertis[18], «Ella ancide, e non val ch'uom la chiuda» (9), dove c'è anche la dialefe (*ancide* ᵛ*e*) che in provenzale è obbligatoria in questa posizione (e che si ritrova in uno dei versi del discorso messo in bocca ad Arnaut Daniel in *Purg*. XXVI 146 secondo l'ed. Petrocchi: «que vos guida al som de l'escalina») [19].

Per avere sostenuto e argomentato più di altri una tesi che non è mia, ma risale nella sua formulazione più limpida alla *Preistoria dell'endecasillabo* di Avalle[20], secondo la quale l'endecasillabo italiano è una rielaborazione del *décasyllabe* provenzale, che è un verso con cesura regolare, e per avere mostrato come l'endecasillabo italiano antico sia descrivibile anche come un *décasyllabe* con cesura[21], vengo regolarmente confutato da chi giustamente descrive l'endecasillabo senza tener conto della cesura, e sostiene che l'endecasillabo non è un verso cesurato (parlo naturalmente della cesura *metrica*, che è un limite di parola che divide il verso in due emistichi, non di quella che viene impropriamente chiamata cesura in molti studi di metrica italiana, cioè una pausa sintattica o di intonazione, che può cadere più volte in un verso o anche, più raramente, mancarvi del tutto). Dico dunque più chiaramente (come mi pareva di aver già sostanzialmente detto) che la

cesura appartiene alla preistoria dell'endecasillabo piuttosto che alla sua storia; ma è dalla cesura del *décasyllabe* provenzale, modello dell'endecasillabo, che deriva la funzione della quarta sillaba come sede di un accento che assicura la riconoscibilità del verso (nel lavoro del 1990 già citato ho dato anche una spiegazione di come in Italia sia stata attribuita la stessa funzione anche alla sesta sillaba). A sua volta, la struttura bipartita del *décasyllabe* provenzale e più in generale galloromanzo, come ha dimostrato Avalle, è un adattamento di un verso presente nei tropi della scuola di Limoges, e prima ancora nel ritornello dell'antico inno *Apparebit repentina*: «in tremendo die iudicii», che con l'accentazione galloromanza del latino suonava «in tremendó dïe iudicïí»; un verso che, secondo un successivo saggio di Roncaglia[22], è in sostanza una forma 'ritmica' mediolatina dell'alcmanio degli inni di Prudenzio. Ma ciò che conta è che stiamo parlando di tropi e inni, cioè di poesia musicale, come musicale è tutta la poesia galloromanza delle *chansons de geste* e delle canzoni dei trovatori e dei trovieri. La prima poesia romanza ha cioè trovato le proprie strutture nell'ambito di strutture musicali, e in qualche caso ciò si vede anche in particolarità metriche: per es. nel *décasyllabe* provenzale a versi con quarta sillaba tonica (che sono la maggioranza) possono corrispondere versi con quarta atona (la già ricordata cesura lirica), perché nell'esecuzione musicale questa quarta atona viene trattata come una tonica, come si vede dal fatto che dopo di essa la dialefe è obbligatoria. Alla luce della fondazione musicale

della metrica galloromanza, lo schema astratto di cui si diceva non si direbbe poi tanto astratto.

Dunque l'accento metrico non è la stessa cosa di quello di frase e di intonazione, e la struttura metrica si appoggia su caratteristiche della lingua, ma i suoi principi di funzionamento non sono gli stessi del linguaggio non versificato; inoltre, come si vede in modo particolare nella poesia italiana, la metrica di una lingua può dipendere in punti rilevanti dalle caratteristiche di un'altra lingua piuttosto che della propria. È un fatto dovuto alle caratteristiche della pronuncia galloromanza del latino, ossitona, che le misure della versificazione mediolatina siano passate in galloromanzo come figure accentate sull'ultima tonica, e che di conseguenza l'isosillabismo si sia stabilito come uguaglianza di posizione dell'ultima tonica. In italiano, così come in galego-portoghese, questo principio non ha alcuna giustificazione, ma i poeti italiani, così come i galego-portoghesi, lo hanno ricevuto dalla poesia galloromanza; e la poesia italiana a sua volta avrà più tardi la sua parte nel passaggio della poesia castigliana da un tipo endemicamente o fondamentalmente anisosillabico a un tipo isosillabico.

La poesia italiana in particolare mostra nel periodo delle origini una serie di fenomeni che derivano dall'incrocio di più lingue nella definizione della grammatica metrica: non solo i modelli di verso, primo fra tutti l'endecasillabo, e la nozione stessa di isosillabismo, ma ancora, fra i tratti istituzionali della metrica italiana, la rima di vocale aperta con vocale

chiusa (*cuore*: *amore*, per intenderci), che non esiste in nessun'altra metrica romanza, e deriva probabilmente dall'interferenza fra il sistema siciliano (intendo della lingua poetica dei Siciliani, la cui complessità è stata fatta opportunamente notare da Brugnolo 1995) e il sistema toscano (un capitolo, quello della toscanizzazione dei testi siciliani, che posso citare qui solo per allusione; Avalle ha proposto come spiegazione alternativa la pronuncia scolastica del latino)[23]. Appartengono allo stesso tipo, ma se ne distinguono perché si tratta di fenomeni molto minoritari e destinati a sparire o quasi molto rapidamente, la rima cosiddetta francese (identificata da Avalle, e studiata recentemente in un saggio di Maria Sofia Lannutti e in un capitolo del libro di Roberta Cella sui gallicismi)[24], quella per cui per es. *ante* rima con *ente* e *anza* con *enza*, e la rima cosiddetta siciliana, di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u*, quella per cui (ma una volta sola) Petrarca rima *altrui* con *voi* (*Rvf* 134); per la quale dopo le recenti discussioni (mi riferisco al libro di Sanga, al dibattito di Bologna del 1999 e alle pagine di Castellani nel primo volume della sua *Grammatica storica*)[25], mi sembra ancora sostenibile il punto che si tratti di rime culturali e non fonetiche, dovute di nuovo all'esempio di lingua poetica che deriva dall'incrocio fra sistema siciliano e toscano; inoltre le estensioni della stessa rima per cui anche *e* aperta e *o* aperta possono rimare con *i* e con *u* (si fa normalmente, a questo proposito, il nome di Guittone).

Questi e altri punti meriterebbero una discussione approfondita, che qui non è possibile svolgere, anche perché

coinvolgono problemi filologici di metodo e di merito. Questo è particolarmente evidente nel caso di quella che chiamerei rima in apocope, quella per cui nel caso della rima interna (che è una figura propria sostanzialmente della poesia del Duecento), una forma piena in *ore* in fine di verso può rimare con una forma apocopata in *or* all'interno; per es., in un sonetto del cosiddetto Amico di Dante[26]:

> […]
> che d'esso non sia nato bon savore.
> Non tegno amor – già quel che fina male
> […]

Cito proprio questo esempio perché è lo stesso usato da Avalle per negare questo fenomeno. Il ms., infatti, scrive *amore*, che rende il verso ipermetro; l'emendamento di Contini (usuale nella pratica delle edizioni) è dovuto alla necessità di rispettare la misura (non abbiamo detto che l'unica regola dell'endecasillabo è la decima tonica?), e a me pare condivisibile, perché è vero che in un certo senso *amor* e *savore* non rimano, ma nello stesso modo in cui non rimano *uso* e *amoroso* (in *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini), cioè nello stesso senso in cui non è una rima perfetta la rima siciliana. E si potrebbe anche pensare che queste rime (che sono comunque ristrette alla poesia del Duecento), si giustifichino episodicamente con il fatto che *amor* e *amore* corrispondono ad una sola forma provenzale o francese (*amor*). Avalle invece, nelle *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*[27], ritiene più opportuno violare il sillabismo (verso di dodici sillabe) piuttosto che la rima e la

grafia del manoscritto. In un contributo recente, Di Girolamo e Fratta (1999) sono giunti a sostenere che nella poesia dei Siciliani tutte le rime interne di questo tipo danno luogo a versi di dodici sillabe, non ipermetri, ma assimilabili a *décasyllabes provenzali* con cesura epica, con la motivazione che il siciliano non ammette l'apocope (ma certo il siciliano di cui parliamo, quello dei poeti, è una lingua che ci è attingibile solo in minima parte attraverso versioni toscanizzate)[28].

Anche da un cenno così breve e quasi criptico, in chiusura di relazione, si può vedere come il rapporto tra metro e lingua, definibile già non senza discussioni, ma insomma ragionevolmente sul piano teorico e dei grandi fenomeni, può divenire materia molto complessa e litigiosa sul terreno delle singole occorrenze, dove il problema, più ancora che di linguistica, è di filologia.

---

[1] Menichetti (1993); sull'*enjambement*, pp. 477-505; sull'esecuzione, pp. 483-486.

[2] Cfr. Placella (1969), p. 155.

[3] Cfr. in particolare Costanzo Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'Infinito* (1972), in Di Girolamo (1976), pp. 169-181.

[4] Giovannetti (1994), p. 6.

[5] Mi sembra di avere espresso sufficientemente il fatto che l'a capo è un *indice* del metro indispensabile per la decodifica del verso libero e non un tratto metrico (Beltrami 2002, in part. p. 241, ma anche nelle edizioni precedenti); ad ogni buon conto la non metricità dell'a capo è riaffermata con forza da Esposito (2003), in part. pp. 17-20 [e cfr. ora Beltrami 2011, § 2.2].

[6] Fubini (1962), p. 20.

[7] Jakobson (1966), p. 190.

[8] Jakobson (1966), p. 192.

[9] In Praloran e Tizi (1988).

[10] Praloran (2003). Gli altri autori sono Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Stefano Dal Bianco, Andrea Pelosi, Arnaldo Soldani.

[11] All'indirizzo http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php. Il gruppo è formato dagli stessi autori di Praloran (2003), con ulteriori collaboratori.

[12] Menichetti (1993), cap. 3 *Sillabazione nella parola*, pp. 173 ss., con precisazioni alle pp. 179-181.

[13] Beltrami (1981).

[14] Robey (2000), p. 132: «Remo Fasani has recently argued in his study of Dante's metre [Fasani (1992)] that all but 43 of the *Divine Comedy*'s hendecasyllables belong to one of the three traditional types; and that the 43 exceptions can also be included in one of the three by various devices, for instance if a secondary accent is promoted to main accent status. There are various difficulties with this argument, the most important of which for our purposes is that it hugely oversimplifies the rhythmical variety that the poem produces. In this sense its significance is metrical rather than stylistic…».

[15] [Per questa seconda figura cfr. Brugnolo (2007)].

[16] L'apparato dell'ed. Petrocchi registra solo una variante di Co (= Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88), *pareua che del b.* = «pareva che del bulicame uscisse», che in ms. unico non darebbe problemi (il dimostrativo nel contesto non è necessario; *che* in posizione tonica è relativamente normale), e da cui si potrebbe ricavare un primitivo «parëa che del bulicame uscisse», da cui *di quel* per errata interpretazione del sillabismo di *parea*. È solo un esercizio mentale, perché un'ipotesi del genere richiederebbe o sosterrebbe una costruzione stemmatica *ad hoc*, e perché è perfettamente sostenibile che Co abbia normalizzato la scansione di un verso insolito.

[17] *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, riedito in questo volume nel capitolo 5.

[18] Cito il testo anticipato in De Robertis (2001).

[19] Ho difeso questa lezione, almeno nel senso che è ineccepibile per la metrica provenzale, in Beltrami (2004b).

[20] Avalle (1963).

[21] Cfr. capitoli 3 e 5.

[22] Roncaglia (1970).

[23] Avalle (1981), p. 24. Su questo tema cfr. anche il capitolo 10, pp. 328-329.

[24] Avalle (1974), Lannutti (2001) e Cella (2003), pp. 277-297 (*Postilla sulla rima francese*).

[25] Sanga (1992); *Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana* (Fassò e Formisano 1999); Castellani (2000), cap. VI, *Cenni sulla formazione della lingua poetica*, pp. 459-536.

[26] *Chi vuole aver gioiosa vita intera*, ed. *PD*, II, p. 723.

[27] Avalle 1992, testo V 940; il problema è discusso alle pp. LXXXVII-LXXXIX.

[28] [Su questo punto sono ritornato in Beltrami (2010)].

Capitolo nono

Incertezze di metrica dantesca

Il capitolo torna a occuparsi della metrica dantesca, in particolare dell'endecasillabo, la cui storia e le cui accezioni vengono presentate e analizzate a partire dagli studi e dalle teorie dei vari secoli. Le incertezze di scansione, le discussioni sul diverso peso degli accenti di parola e di frase, e degli accenti nella frase, la moltiplicazione degli schemi accentuativi che si osserva negli studi considerati riguardano il ritmo del discorso poetico, che giustamente s'indaga e si classifica; ma si perde una caratteristica essenziale della poesia pre-moderna se non si considera che questo ritmo si realizza in una struttura metrica, che non consiste nella sola divisione in versi di undici sillabe, e con essa si commisura.

1. Non si può dire per nessun'epoca degli studi moderni che quello della metrica dantesca (dal punto di vista descrittivo, storico, filologico, stilistico; con riguardo sia ai testi, sia al contesto della metrica precedente e contemporanea) sia un settore poco frequentato. Se Pietro Bembo non poteva esemplificare che su Petrarca l'aurea regola che vuole che, nell'endecasillabo, «nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti» (altrimenti «non rimane [...] né forma né odore alcuno di verso»)[1], nel 1984 Aldo Menichetti aveva ragione di notare, trovando il fatto 'curioso', che Petrarca sembrava «aver attratto i metricisti moderni

molto meno di Dante, quasi che l’eccezione abbia assopito ogni interesse per la norma»[2]. Con ‘norma’ ed ‘eccezione’, Menichetti intende però di fatto la maggiore o minore stabilità degli usi prevalenti, se si considera che nel suo manuale del 1993, ad oggi il più vasto trattato di prosodia poetica italiana, la ‘normalità’ dell’endecasillabo con l’accento almeno sulla quarta o sulla sesta sillaba (quello che chiamerò endecasillabo ‘canonico’) non è ricondotta a una norma, ma è spiegata come effetto della ‘memoria ritmica’[3]:

> La memoria ritmica, che leggendo registra moltissimi endecasillabi con accento di 4ª e/o di 6ª […] finisce per sentire questi accenti come solidi capisaldi del verso, tanto più che nella maggior parte dei casi la parola in cui si trovano è seguita da un riposo – pausa o sospensione; il verso sembra allora suddividersi, agli effetti della scansione, in due parti, quasi come un verso composto […] sicché l’accento di 4ª o quello di 6ª o entrambi assumono un rilievo strutturante comparabile (non uguale, ovviamente) a quello di 10ª…

Ovvero: i poeti dei primi secoli, prima che Lorenzo de’ Medici dichiarasse che «si potrebbono fare molti versi contenenti undici sillabe, sanza avere suono di versi o alcun’altra differenzia dalla prosa»[4], o prima che Bembo enunciasse la regola esplicita sopra citata, si sarebbero posti come sola regola che l’endecasillabo avesse undici sillabe, cioè (che è lo stesso)[5] la decima sillaba tonica, e per il resto avrebbero ‘armonizzato’ il gioco degli accenti in modo sostanzialmente libero, sebbene gli endecasillabi con quarta e sesta sillaba entrambe atone (che chiamerò ‘non canonici’) siano sempre stati una modestissima minoranza, che resta tale, solo più o meno sparuta, con qualunque metodo siano

rilevati gli accenti: ma ciò sarebbe effetto dell'uso, e non di una norma. Questa visione delle cose è esposta molto chiaramente da Marco Praloran, nel suo contributo del 2007 ad un volume curato da Paolo Trovato (parte, questo, di un grande processo di riesame della tradizione testuale della *Commedia* che, di fatto, ha preso le mosse dall'edizione di Federico Sanguineti (2001), e ne è forse il merito principale)[6]:

> Com'è noto l'endecasillabo è caratterizzato fin dalle sue origini da una grande ricchezza di soluzioni perché idealmente rispecchia la varietà dell'intonazione del discorso lirico. Un modello ritmico 'profondo' esiste ma è essenzialmente limitato, a nostro avviso, al numero delle sillabe, alla durata virtuale della sequenza linguistica e alla posizione obbligatoria in cui cade l'ultimo accento. Altre regole immanenti non ce ne sono se non quelle fondate sulla fonologia e prosodia della lingua. Ci sono poi delle regole o sarà meglio dire delle linee di tendenza che nascono dalla pressione di valori storico-istituzionali, dall'azione di modelli, non più astratti, ma derivanti dall'uso concreto degli autori, oltre che probabilmente – fatto molto difficile da verificare – da una sensibilità estetica, affine a quella della ricezione musicale, grazie alla quale qualche combinazione di accenti doveva sembrare eccessivamente 'dura' e dissonante.

Per lo stesso Praloran e per Arnaldo Soldani, in un saggio di metrica petrarchesca di pochi anni precedente, è un punto di partenza il fatto che «negli autori del Due-Trecento la tradizione prosodica italiana è in fase di formazione, sicché non si può pretendere a priori di trovarvi già stabilizzati i modelli e gli schemi che saranno poi propri del repertorio metrico italiano»; ne consegue (anzi precede, nel saggio) l'avvertimento[7]:

> Per chi si occupi della prosodia di un testo poetico, e in particolare di quelli risalenti ad epoche culturali remote, il rischio maggiore è di

> sovrapporre arbitrariamente la propria coscienza metrica alla pratica dell'autore, "correggendone le aberrazioni" rispetto a un modello astratto di riferimento…

Ma se il rischio è di sovrapporre la coscienza metrica moderna alla pratica degli autori antichi, l'avvertimento va invertito di segno, perché è proprio il senso delle regole prosodiche, in particolare dell'isosillabismo e della regolarità degli accenti, che si è fortemente attenuato nell'ultimo secolo, o secolo e mezzo, da quando la poesia e il suo contesto culturale sono andati in altre direzioni. Contini lo notava già mezzo secolo fa, discorrendo di 'libertà metrica' e di 'relativa restaurazione' nella poesia del Novecento[8]:

> nei poeti detti «crepuscolari» al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l'anisosillabismo senz'altro non intenzionale; gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti.

Non era un problema di scarsa scolarizzazione metrica (come sapeva anche Contini, nonostante il lieve tono di deplorazione), ma un cambiamento nel modo di intendere la poesia[9]: sempre 'discorso in musica' (se vogliamo dire così con Dante)[10], ma in una musica in cui sul metro prevale il ritmo, e un ritmo più o meno liberamente variabile, che con i metri della tradizione precedente intrattiene un rapporto anch'esso variabile (remoto o prossimo, di estraneità o di adesione, di allusione e di variazione), ma sempre libero. In altre parole, è molto più coerente con la coscienza metrica moderna sottovalutare le anomalie che riconoscere e

correggere ‘aberrazioni’, dare descrizioni e interpretazioni del ritmo (pienamente legittime e necessarie) e lasciare in secondo piano il metro, o anche, come emerge da quanto scrivono Praloran e Soldani (a proposito di Petrarca, ma con enunciazione di carattere generale), negare il metro in quanto distinto dal ritmo[11]:

> ogni metrica è sempre interna alla propria lingua [...]. Per il piano prosodico che qui ci interessa, ciò equivale a dire che il poeta utilizza come ictus metrici di ciascun verso gli accenti linguistici dei sintagmi che lo compongono, e – complementarmente – che tutti gli accenti sintagmatici in un verso assumono *ipso facto* il rango anche di ictus metrici, dal momento che *quanto a sostanza fonetica e a percezione fonologica* essi sono la stessa cosa e non esiste alcuna possibilità reale di distinguere gli uni dagli altri.

Gli autori concedono in nota che «una possibilità di distinguere l’ictus dall’accento linguistico esiste», ma «solo nei versi a ritmo fisso» (per es. l’ottonario), non nell’endecasillabo; ma il fatto che il metro dell’endecasillabo sia più complesso di quello di altri versi non significa che non esista, e che non si possano indicare versi ‘fuori norma’ o ‘al limite della norma’, com’è, fra gli ottonari della *Canzona di Bacco* di Lorenzo de’ Medici, «arda di dolcezza il core» (56), che per essere riportato al metro richiede di accentare *di* (come il dantesco «vestito di nuovo d’un drappo nero», su cui più oltre): versi che ai poeti possono andare bene lo stesso, ma, significativamente, solo come eccezioni, più o meno rare a seconda dei poeti, degli ambienti, dei generi letterari e metrici, ed è anche questo un punto da considerare.

Le incertezze di scansione, le discussioni sul diverso peso degli accenti di parola e di frase, e degli accenti nella frase, la moltiplicazione degli schemi accentuativi che si osserva negli spogli di cui dirò subito (e non solo in questi) riguardano il ritmo del discorso poetico, che giustamente s'indaga e si classifica; ma si perde una caratteristica essenziale della poesia pre-moderna se non si considera che questo ritmo si realizza in una struttura metrica, che non consiste nella sola divisione in versi di undici sillabe (decima tonica), e con essa si commisura.

2. Per quanto riguarda la *Commedia*, c'è ora il vantaggio di poter confrontare due spogli esaustivi degli schemi accentuativi dell'endecasillabo, consultabili entrambi su supporto informatico, ed entrambi compilati assegnando gli accenti al verso con criteri linguistici, senza presupporre altra regola metrica che la tonicità della decima sillaba: uno è il database *Italian Narrative Poetry of the Middle Ages and Renaissance*, di David Robey (d'ora in poi *ItNP*), scaricabile dal sito delle risorse computerizzate della Oxford University[12]; l'altro è l'*Archivio Metrico Italiano* online del Gruppo Padovano di Stilistica (d'ora in poi *AMI*)[13]. È dunque interessante notare che, pur senza alcuna presupposizione a favore degli accenti di quarta e di sesta, su 14.233 endecasillabi del poema *ItNP* ne registra di non canonici solo 37, da ridurre, anche senza contestare il metodo, a 36 (0,25%)[14], *AMI* 58, da ridurre a 54 (0,38%)[15].

Altrettanto interessante è che i versi classificati non canonici da entrambi gli spogli sono solo 17 (0,12%), di cui due in latino (*Purg*. XXXIII 10 «Modicum, et non videbitis me», e 12 «modicum, et vos videbitis me»)[16], e uno prevalentemente in latino[17], «e “Beati misericordes” fue» (*Purg*. XV 38), che forse è l’unico in cui quarta e sesta non si possono davvero accentare e, volendo, si può considerare uno di quei non molti endecasillabi della poesia italiana antica che ricordano la forma provenzale del *décasyllabe* con cesura lirica (terza tonica e quarta atona seguita da un limite di parola)[18]. Un altro è *Inf*. VI 14 «con tre gole caninamente latra», anch’esso non canonico per entrambi gli spogli: ma qui si può, come altri hanno fatto, considerare tonica la sesta come portatrice dell’accento secondario di un polisillabo, tanto più che si tratta di un avverbio in *mente*, che per la lingua antica molti considerano, se non proprio un sintagma di due parole, almeno una parola con due ‘veri’ accenti[19]. Va allora notato che, mentre *ItNP* considera non canonici anche *Inf*. XXI 6 «e vidila mirabilmente oscura» e *Par*. XI 12 «cotanto gloriosamente accolto», *AMI* invece a questi due versi assegna l’accento sulla sesta, apparentemente per la stessa ragione che varrebbe anche per *Inf*. VI 14, e va oltre, identificando l’accento sulla sesta anche in *Inf*. XII 117 «parea che di quel bulicame uscisse» e *Inf*. XXXI 115 «O tu che ne la fortunata valle» (non canonici per *ItNP*), ma non in *Inf*. XXV 29 «per lo furto che frodolente fece», in *Purg*. VIII 80 «la vipera che Melanesi accampa», in *Purg*. XVIII 49 «Ogne forma sustanzïal, che setta», né in *Purg*. XVIII 101 «e Cesare, per soggiogare

Ilerda» (non canonici per entrambi gli spogli, ma *Mèlanési*, *fròdolénte*, *sustànzïál* e *sòggiogáre* sarebbero accettabili tanto quanto *bùlicáme* e *fòrtunáta*, che *AMI* accetta)[20].

Anziché con l'accento di sesta, l'appena citato «O tu che ne la fortunata valle» potrebbe, in *AMI*, essere contato con l'accento di quarta sulla preposizione articolata, nel senso che questa soluzione è effettivamente adottata in *AMI* per *Inf*. X 38 «mi pinser tra le sepolture a lui», *Inf*. XXVIII 8 «che già, in su la fortunata terra», *Par*. XXI 34 «E come, per lo natural costume», e anche, caso lievemente diverso, per *Par*. VI 32 «si move contr'al sacrosanto segno»; mai, invece, da *ItNP*, per cui questi versi sono tutti non canonici. Sono però non canonici anche per *AMI*, come per *ItNP*, gli analoghi *Purg*. XXX 16 «cotali in su la divina basterna» e (con preposizione articolata nella sesta sillaba, ma non fa differenza) *Inf*. XII 136 «le lagrime, che col bollor diserra» e *Purg*. XXXI 26 «trovasti, per che del passare innanzi».

Cinque dei versi classificati non canonici da entrambi gli spogli hanno in comune che, per essere canonici, dovrebbero avere tonica una forma monosillabica di *essere*, sulla quarta in *Inf*. XXII 139 «Ma l'altro fu bene sparvier grifagno» e *Purg*. XIII 45 «e ciascun è lungo la grotta assiso», sulla sesta in *Inf*. XXVIII 36 «fuor vivi, e però son fessi così», *Par*. VIII 59 «di Rodano poi ch'è misto con Sorga» e *Inf*. X 125 «mi disse: "Perché se' tu sì smarrito?"». *ItNP* attribuisce però l'accento di quarta o di sesta ad una forma di *essere* in cinque versi che *AMI* classifica non canonici: per la quarta *Par*. XXVII 116 «ma li

altri son mensurati da questo» e *Par*. XVIII 23 «che da lui sia tutta l'anima tolta»; per la sesta *Inf*. XXVIII 102 «Curio, ch'a dir fu così ardito!», *Par*. XXII 118 «e poi, quando mi fu grazia largita» e, caso un po' diverso, col bisillabo, *Par.* XX 79 «E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio».

L'ultimo verso che entrambi gli spogli classificano non canonico è *Inf*. IV 35 «non basta, perché non ebber battesmo»; ma per *ItNP non* sembrerebbe non accentabile solo perché preceduto e seguito da sillabe toniche (in base ad una regola di disaccentuazione che in questo spoglio si applica alle serie di tre accenti consecutivi potenziali), perché altrimenti *ItNP* assegna a *non* l'accento di sesta in quattro versi che per *AMI* sono non canonici: *Inf*. III 38 «de li angeli che non furon ribelli», *Purg*. VII 25 «Non per far, ma per non fare ho perduto», *Purg*. XXV 79 «Quando Làchesis non ha più del lino» e *Purg*. XXXII 151 «e come perché non li fosse tolta»[21].

Per gli altri versi sulla cui canonicità o meno i due spogli discordano, un caso non occasionale è quello in cui *ItNP*, diversamente da *AMI*, attribuisce l'accento al possessivo monosillabico proclitico, come in *Inf*. XV 87 «convien che ne la mia lingua si scerna»[22] (come «quel tempo della tua vita mortale», sul quale e sui cui precedenti antichi c'è ora un bello studio di Furio Brugnolo)[23]; analogamente con il numerale, tonico per *ItNP*, non per *AMI*, in *Inf*. VII 44 «quando vegnono a' due punti del cerchio» e *Purg*. II 98 «veramente da tre mesi elli ha tolto». *ItNP* accenta poi il primo elemento di sintagmi che *AMI* scandisce uniti con l'accento sul secondo

elemento, come *sì* in *sì come* (*Purg*. XXI 7 «Ed ecco, sì come ne scrive Luca»)[24], *così* in *così fatto* (*Inf*. V 37 «Intesi ch'a così fatto tormento») e in *così alto* (*Purg*. VI 43 «Veramente a così alto sospetto»); *assai* in *assai più* (*Purg*. XXVII 9 «in voce assai più che la nostra viva»), *ben* in *ben più* (*Par*. V 103 «sì vid'io ben più di mille splendori») e *più* in *più e men* (*Par*. XIII 69 «ideale poi più e men traluce») e in *più che mai* (*Inf*. XXXI 109 «Allor temett'io più che mai la morte»); *qua* in *qua dietro* (*Inf*. XXXIII 135 «de l'ombra che di qua dietro mi sverna»); *fin* in *fin oro* (*Inf*. XIV 106 «La sua testa è di fin oro formata»); *fan* in *fan cerchio* (*Par*. XX 43 «Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio») e *fé* in *fé scala* (*Inf*. XXXIV 119 «e questi, che ne fé scala col pelo»); *avea* in *avea visto* (*Par*. XXXII 91 «che quantunque io avea visto davante») e, infine, *avei* e *vedea* in *avei tu* e *vedea me* (*Inf*. XXX 110 «al fuoco, non l'avei tu così presto» e *Par*. I 85 «Ond'ella, che vedea me sì com'io»): tutti versi che per *AMI* sono non canonici.

Per converso, *AMI* attribuisce in alcuni casi l'accento a parole tronche seguite dal possessivo, tonico nell'intonazione normale, *età* in *età mia* («*Inf*. XV 51 «avanti che l'età mia fosse piena»); *cittadin* in *cittadin suo* (*Purg*. VI 81 «di fare al cittadin suo quivi festa») e in *cittadin miei* (*Purg*. XIII 115 «Eran li cittadin miei presso a Colle»), *imaginar* in *imaginar mio* (*Purg*. XVII 43 «così l'imaginar mio cadde giuso»); ammette l'accento su *io* (*Inf*. III 56 «di gente, ch'i' non averei creduto» e *Inf*. IV 71 «ma non sì ch'io non discernessi in parte») e su *poi* in *poi ch'elli* (*Par*. VI 61 «Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna»), e accenta due volte *che* relativo (*Inf*. X 7 «La gente che per li sepolcri

giace» e *Inf*. X 22 «O Tosco che per la città del foco»): versi che sono non canonici per *ItNP*.

3. Come dovrebbe essere emerso da questa verifica comparativa, che sarà parsa un po' oziosa, anche assumendo come unico parametro il ritmo della frase, che è di per sé sempre aperto a varie possibilità di interpretazione e di esecuzione (diverse per lo stesso verso, a seconda di che cosa se ne voglia mettere in evidenza), si identificano nella *Commedia* molto pochi versi non canonici, e tutti più o meno aleatori. Già questo può suggerire che il verso canonico non è il risultato statistico dell'uso, ma è un metro, con il quale il ritmo della frase si confronta con qualche frizione, che genera limitate eccezioni che confermano la regola. Ma il fatto è più evidente se si considera quanto siano ancor meno numerosi i versi veramente non canonici in qualsiasi tipo di interpretazione e di esecuzione, e quanto appaiano diversi da quelli che si sono fin qui considerati. Per trovarne uno nella *Commedia*, bisogna uscire dal Dante di Petrocchi e passare a quello di Sanguineti: «e vedrai gli antichi spirti dolenti» (*Inf*. I 116, contro «vedrai li antichi spiriti dolenti» di Petrocchi)[25]. Ovvero, è un endecasillabo non canonico quello per il quale non ci sono possibilità di lettura che permettano di accentare la quarta o la sesta sillaba, anche contro l'intonazione normale e come non si farebbe in nessun caso in cui non se ne voglia evidenziare la struttura metrica; ed è un verso che rispetto a tutti gli altri ha la caratteristica di non essere immediatamente misurabile a orecchio, ma di costringere chi lo legge o ascolta (o anche chi lo scrive, basta aver provato) a

soffermarsi a contare le sillabe per verificare che sono proprio nel numero giusto.

Perché proprio la quarta e la sesta siano le sillabe la cui tonicità, anche solo virtuale, assicura la riconoscibilità del verso si può spiegare in vari modi, con diversa verosimiglianza storica: con l'origine dal *décasyllabe* (con le necessarie precisazioni, che ho esposto altrove); come un'eredità del verso saffico e del trimetro giambico latini; o, se si vuole, semplicemente con il fatto che quarta e sesta sillaba individuano serie di sillabe inferiori o pari a sei (sesta tonica), che sembrerebbe il limite entro il quale in italiano la parità di numero di due serie di sillabe è riconoscibile senza contarle[26]. Ma la realtà di questa struttura appare evidente dal fatto che, anche nell'endecasillabo delle origini, nella grande maggioranza dei versi la quarta o la sesta sillaba portano un accento della normale intonazione linguistica, e negli altri si scala da accenti meno rilevati, ma possibili in intonazioni alternative, a sillabe che, in casi sempre meno frequenti, sono accentabili con sempre minore naturalezza, da quasi naturalmente a del tutto innaturalmente, fino ad un residuo minimo di versi in cui questa possibilità manca del tutto. Per es., per la quarta sillaba, da «mi ritrovai per una selva oscura» (*Inf*. I 2) a «La gente che per li sepolcri giace» (*Inf*. X 7), a «cotali in su la divina basterna (*Purg*. XXX 16), a «vestito di nuovo d'un drappo nero» (*Un dì si venne a me Malinconia*, 9)[27], che si classifica in genere, giustamente, con accento di quinta, ma dove si può accentare *di*, a «e vedrai gli antichi spirti dolenti» (*Inf*. I 116 Sanguineti), dove l'accento di quinta

non ha alternative. Per la sesta, da «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf*. I 1) a «mi disse: “Perché se’ tu sì smarrito?”» (*Inf*. X 125), «allor come di mia colpa compunto» (*Inf*. X 109), «de li angeli che non furon ribelli» (*Inf*. III 38), «veramente da tre mesi elli ha tolto» (*Purg*. II 98), «e Cesare per soggiogare Ilerda» (*Purg*. XVIII 101), giungendo di nuovo a *Inf*. I 116 nella forma editoriale con accento di quinta, anziché, come nell’ed. Petrocchi, di quarta e di sesta.

Se si parte dal concetto che quella definita dagli accenti di quarta e di sesta è una struttura metrica (‘musicale’, nel senso dantesco) necessaria per la riconoscibilità del verso, quello che diventa interessante notare, per ogni autore, è fino a che punto ammetta di collocare nella quarta sillaba o nella sesta sillaba, quando l’altra è atona, sillabe che nell’intonazione normale sono debolmente o difficilmente o, in casi limite, per niente accentabili, ovvero quale grado di tensione ammetta fra metro e lingua. Su questo, che è un primo livello dello stile in relazione alla metrica, e il più chiaramente verificabile, si innesta poi l’interpretazione ritmica, con le incertezze e il possibilismo che la caratterizzano, che sono nella natura delle cose prima ancora che nell’orecchio dei moderni lettori.

4. Mentre un esametro latino con una sillaba breve tra due lunghe è soltanto un verso sbagliato (che si addebiterà agli incerti della tradizione manoscritta), un endecasillabo non canonico è una forma eccezionale e fuori norma, ma possibile, che in certi autori, come Nicolò de’ Rossi, si può

trovare con una qualche frequenza (ma solo in confronto con gli autori in cui è assente o assolutamente sporadico), e così in certi generi (come nei cantari e nelle laudi, ma qui si devono considerare anche la concomitante tendenza all'anisosillabismo e lo stato della tradizione testuale). In generale, però, e specialmente nella tradizione poetica che va dai Siciliani a Dante e oltre, è immetodico (com'è vero per tutte le forme eccezionali) considerare non canonico un endecasillabo senza prima avere verificato tutte le possibilità offerte dalla tradizione (lezioni alternative, congetture sostenibili), e le scansioni alternative. Non sembrerebbe questo il problema di *Inf*. XXIV 74 «ché, com' i' odo quinci e non intendo» (Petrocchi) o «ché, come io odo quinci e non intendo» (Sanguineti), che è canonico con *odo* con l'accento sulla quarta tonica, con dialefe tra *i'* o *io* e *odo*. È caratteristico del grado di incertezza che si suole attribuire alla metrica italiana, se non dell'incertezza dei moderni, il fatto che Enrico Fenzi, commentando la forma del verso data da Sanguineti, possa dire che «non è affatto detto che la dialefe sia per forza in *io/odo*, e non in *quinci/e* (dove personalmente la preferirei)»[28]: ma la dialefe *quinci ë* arretrerebbe l'accento di *odo* sulla terza sillaba, generando senza alcuna necessità un verso con quarta e sesta atona; perciò *come io odo* di Sanguineti è di quattro sillabe, che si scandisca *come^io ödo* o *come ïo^odo*, così come è di quattro sillabe *com'i' ödo* di Petrocchi.

Il contesto dell'osservazione di Fenzi è una discussione di un verso da sempre famoso che l'edizione Sanguineti ha

proposto in un modo radicalmente diverso da ogni altra che l’ha preceduta; il tradizionale «di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!» (*Purg.* XXIV 57, Petrocchi) è divenuto «di qual dal dolce stil! e il novo ch’io odo!». Su questo ha detto subito tutto in poche righe Abardo, nella recensione già citata (p. 161):

> Il testo suona come lettura prosastica, con presenza di una sillaba in eccesso; per ridurlo si impone una lettura bisillabica del trisillabo finale (*ch’io odo*), originando foneticamente il «chio-do» che ricorre già nella terza redazione del *Commentarium* di Pietro Alighieri, il quale parafrasa il testo dantesco come «dulcem et novum clavum» (*ad loc.*). Si noti inoltre che detta clausola ritorna identica a *Inf.*, III 32, *Purg.*, XVI 22, XXIII 13 e *Par.*, VII 55, ma sempre trisillabica.

E si potrebbe finire qui, se non fosse che almeno un paio di punti dell’argomentazione di Fenzi in difesa del nuovo testo, e di una ulteriore proposta che ne conserva l’essenziale, meritano un commento di portata più generale.

Prima di tutto, non è affatto vero che la lezione prescelta da Sanguineti sia imposta dallo stemma. Ammesso che uno stemma sia dimostrabile in modo convincente (ma non presumo ora di discutere lo stemma di Sanguineti), e ammesso che una tradizione testuale permetta scelte stemmatiche (e di questo per la *Commedia* si può fortemente dubitare, data l’incidenza della contaminazione), uno stemma non impone mai il testo d’autore, ma solo il testo iniziale della tradizione, che si dirà (con un po’ di ottimismo) l’originale se tutte le lezioni sono accettabili, o l’archetipo se una o più lezioni sono inaccettabili. Quindi il problema se una lezione sia accettabile o meno permane al di là dello stemma, e dallo stemma non riceve nessuna soluzione. Ora, l’insieme

delle lezioni che contengono *stile*, *stilo il* non sarà un errore di valore stemmatico, come parve in un primo tempo a Sanguineti[29], prima di promuoverlo a testo nell’edizione, anzi è una tipica lezione poligenetica innescata dalla tendenza dei copisti a completare le forme in consonante con la vocale finale, ma non può essere una lezione d’autore. Se per certezza, in filologia e nella metrica, s’intende un grado sufficientemente ridotto dell’opinabilità inevitabile in questo tipo di discipline, che *ch’i’ odo* o *ch’io odo* sia contato due sillabe sole (*ch’i’/ch’io o-* una) non è infatti sostenibile per Dante, e non solo per Dante: l’incertezza dichiarata da Fenzi sulla scansione non ha ragion d’essere.

Il nesso *che io o-* in *che io odo*, *oda* (non fa differenza che *che* sia pronome relativo o congiunzione)[30] vale due sillabe in tutti i contesti reperibili nel *Corpus TLIO*[31], comunque lo si rappresenti e interpreti: *ch’io*$_1$ *o*$_2$*do*, *ch’i’*$_1$ *o*$_2$*do*, *ch’ï*$_1$o^o$_2$*do*, *che*$_1$ *io*^o$_2$*do*; lo stesso vale con *audo*, *aldo* e *olza*. In rima, come nel verso in questione:

Monte Andrea, *Lo nomo ca per contradio si mostra*, 2

a dritta mostra, secondo ch’i’ odo

Cecco Angiolieri, *Non potrebb’esser, per quanto Dio fece*, 12

E la mia donna, secondo ch’i’ odo

Nicolò de’ Rossi, *Y’ non so che mi diga, ch’or mi vanto*, 2

che el mi contenta sì ço ch’i’ odo

Nicolò de’ Rossi, *Prende deleto l’om per tri caxone*, 6

dove le plu càdeno com’eo odo

Petrarca, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*, 77

perché molto mi fido in quel ch'i' odo

Petrarca, *Una donna più bella assai che 'l sole*, 80

e 'ncominciai: – S'egli è ver quel ch'i' odo

Fazio degli Uberti, *Il dittamondo*, V, 8,10

La sua risposta fu: "Per quel ch'io odo

An., *Con gran furor fece l'aperto chiuso*, 8

la vita si ristringe, a ciò ch'i' odo

Francesco di Vannozzo, *Perdonime ciascun s'io parlo troppo*, 200

Io so ben quel ch'i'odo (settenario)

Fuori di rima:

Chiaro Davanzati, *La mia vita, poi* [*ch'è*] *sanza conforto*, 73

ch'i' odo dir ch'al pulican divene»

Rustico Filippi

Tutte le donne ch'io audo laudare

Onesto da Bologna, *Troppo falli, ser Cino, si eo non fallo*, 9

Siché, per quel ch'i' odo, non mi smago

Cecco Angiolieri, *Lo mi' cor non s'allegra di covelle*, 2

ch'i' veggia, o ch'i' oda ricordare

Dino Frescobaldi, *Per gir verso la spera, la finice*, 34

Allor ch'i' odo che per su' diletto

Cecco Nuccoli, *S'io potesse saper chi fu 'l villano*, 2

che prese tanto ardir, per quel ch' i' oda,

Nicolò de’ Rossi

> *Per cosa che y’ oda non t’afido*

Petrarca, *Se quell’aura soave de’ sospiri*, 2

> ch’i’ odo di colei che qui fu mia

Fazio degli Uberti, *Il dittamondo*, I, 11,83

> ch’io oda come in vostra giovinezza

Fazio degli Uberti, *Lasso! che quando imaginando vegno*, 70

> si è ch’i’ odo mormorar la gente

Enselmino da Montebelluna, *Planto de la Verzene Maria*[32], 674

> Oimè, ch’io aldo li falzi Zudei

Dondi dall’Orologio, *Io non so ben s’io volia quel ch’io volio*, 3:

> se quel ch’i’ odo, oda, et sia busia

Bonvesin, *De anima cum corpore*, 167-168 (doppi settenari)

> Perzò m’è dao i orege k’eo olza ’d bel canzon,
> K’eo olza zo k’eo voia a mia refectïon.

Sono da aggiungere i luoghi paralleli danteschi: *Inf*. III 32 «dissi: “Maestro, che è quel ch’i’ odo?», *Purg*. XVI 22 «Quei sono spirti, maestro, ch’i’ odo?»[33], *Purg*. XXIII 13 «O dolce padre, che è quel ch’i’ odo?» », *Par*. VII 55 «Tu dici: “Ben discerno ciò ch’i’ odo», e fuori di rima *Purg*. XXVI 107 «per quel ch’i’ odo, in me, e tanto chiaro».

Allargando la ricerca a *che io* seguito da parola con vocale tonica iniziale[34], lo stesso vale senza controesempi per *altro*, *altra*, *ami* (cong. di *amare*), *anzi*, *apro*, *arda*, *ardi*, *ardo*, *ebbi* (o *ebi*), *entri*, *ero* (solo un paio di esempi di Neri Pagliaresi), *erri* (un

solo esempio in Dante), *esca*, *esser*, *ora*, *ultimo*, *urlo* (ind. di *urlare*), *us* (Bonvesin, ind. di *usare*), *usi* (cong. di *usare*).

Un controesempio si ha con *amo* in Panuccio del Bagno (Ageno) VII, 48 «da quella ch'i' amo in me pro[pïo] scende», come conseguenza dell'integrazione editoriale che evita un endecasillabo non canonico, contro 17 esempi di nesso bisillabico. Un controesempio contro un esempio bisillabico si ha per *esco*: Boccaccio, *Filostrato*, VIII, 21,2 «la prima volta ch'i' esco alla battaglia» contro Antonio Pucci, *Centiloquio*, 84, terz. 1 «ch'i' esco quasi fuor di me medesimo».

Maggiori oscillazioni si osservano per *era* e per una serie di forme di *avere*. Quanto al primo, Fazio degli Uberti usa due volte il nesso come bisillabo e due come monosillabo: *Dittamondo* I, 17,40 «Dico ch'i' era tra questa gente acerba» e II, 15,5 «ed eran quarantuno, ch'i' era stata» (ma il secondo è molto discutibile, con *quarantuno* che potrebbe valere *quarantun*) contro I, 24,98 «l'età ch'io era vissa è buon sapere» e II, 19,33 «ch'io era giunta pur di male in peggio». Gli altri esempi del nesso monosillabico sono nell'anonima *Al nome de Dio Padre Creatore*, 40 «che me perdoni, ch'io era desperado», in Giovanni Quirini, *Vui che pianzette perché Amor s'adiri*, 13 «e, ment[r]e ch'i' era al fin d'esser destrutto», e due volte nei *Quatro Evangelii concordati in uno* del Gradenigo, XXII, 180 «fina dal tempo ch'eo era più felice» e XXX, 101 «cognosco bene ch'eo era ceco, et veççο». In totale, cinque o sei casi contro una ventina.

Le forme di *avere* coinvolte in questo nesso sono *aggio* (o *agio*), con *abbo*, *aio*; *abbia* (o *abia*), con *abbi*, *abbe*, *aggia* o *agia*, *aia*; *ebbi* (o *ebi*); e il monosillabo *ho*, con *ai*[35]. Con *abbo*, *abbi*, *abbe*, *ebbi*, *aio*, *aia* non trovo eccezioni al bisillabismo del nesso *che io* + vocale tonica iniziale.

Quanto ad *aggio*, il nesso è bisillabico in una trentina di casi[36] (uno per tutti: Chiaro Davanzati, *Tut*[t]*o l'affanno, la pena e dolore*, 14 «di quel poco poder ch'i' ag[g]io avuto»); lo si può forse intendere monosillabico in tre testi, però, anisosillabici: si tratta di un verso del *Laudario di Santa Maria della Scala*, *Oimè trista tapinella*, 74 «quello ch'io aggio veduto», di uno di Buccio di Ranallo nella *Leggenda di santa Caterina*, 1152 «Se lla belleze ch'io agio», e di uno della *Passione di Cristo* del codice V.E. 477 (Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma), 1168 «daiteme bere k'eo agio sete».

Di *aggia* l'unico esempio con il nesso monosillabico, su una dozzina, è del *Mare amoroso* (un testo della cui metrica si è discusso), 49 «che mi potreb[b]e porre ch'i' ag[g]ia fatto», contro una decina di casi con il nesso bisillabico. Non è un controesempio Chiaro Davanzati, canz. 42,1 «Non già per gioia ch'i' ag[g]ia / diletto lo cantare», data la frequenza di *gioia* monosillabo.

Per *abbia* (per es. *Purg*. XXIII 51 «né a difetto di carne ch'io abbia»), due esempi di nesso monosillabico sono nei *Quatro Evangelii* del Gradenigo, uno probante: «Non cre' tu ch'eo abia possa de far pregi» (XXIX, 128), l'altro discutibile: «Se il t'è in piacere, fà ch'eo abia ripoxo» (IX, 220, si può intendere *piacer*),

mentre è da scartare quello apparentemente rintracciabile nel *Bel Gherardino*, II, 40,8: «ch'io ab[b]ia del suo amore la mente sazia»: *amor* riporta l'accento sulla sesta e rende il nesso bisillabico, come negli altri 14 esempi (incluso quello già citato dal *Purgatorio*).

Mentre i pochi esempi con *ai* 'ho', in testi settentrionali, hanno il nesso bisillabico, è nel tipo *che io ho* che s'incontra il maggior numero d'esempi in cui il nesso è monosillabico, che vuol dire però una quindicina su un centinaio. Fra questi Petrarca due volte: *Se col cieco desir che 'l cor distrugge*, 12 «Et or di quel ch'i' ò lecto mi sovene» e *Poi che mia speme è lunga a venir troppo*, 8 «segni ch'i' ò presi a l'amoroso intoppo» (si noterà che *ho* è in proclisi con un participio accentato sulla prima; col participio accentato sulla seconda il nesso è bisillabico in *Ben mi credea passar mio tempo omai*, 27 «Ch'i' ò cercate già vie più di mille» e *L'aura mia sacra al mio stanco riposo*, 3 «di dirle il mal ch'i' ò sentito et sento», come in altri due versi del *Canzoniere*, *La vita fugge, et non s'arresta una hora*, 7 «se non ch'i' ò di me stesso pietate» e *Tacer non posso, et temo non adopre*, 110 «quella per ch'i' ò di morir tal fame»). Gli altri esempi sono tutti in autori e testi assai meno canonici: Pietro da Bescapè, Giovanni Quirini, il Gradenigo, Paolo dell'Aquila, l'anonima *Al nome de Dio Padre Creatore*, un Pianto della Vergine[37] e altre laude, la *Santa Caterina* veronese, il sonetto anonimo *Sì fortemente lo dolore m'abunda*.

Le statistiche andrebbero meglio precisate, discutendo più accuratamente gli esempi che pongono problemi testuali, ma

ciò che conta è l'evidente sproporzione, che non cambierebbe, fra nesso bisillabico e monosillabico, insieme con la qualità della maggior parte dei pochi esempi del nesso monosillabico. Ce n'è più che abbastanza per giustificare gli antichi che, come Pietro Alighieri, trovandosi davanti un verso del tipo stampato da Sanguineti, e traditi dalla lezione, non dall'orecchio, hanno letto e commentato *chiodo*. Per converso, questa interpretazione, sulla quale Fenzi si sofferma, con interessanti citazioni, ma che nemmeno lui trova sostenibile («pur così intrigante», p. 78), dimostra (come ha già detto Abardo), per via, se così si può dire, qualitativa anziché quantitativa, che *che io odo* non poteva essere contato, in totale, due sillabe. Ma per la stessa ragione non è sostenibile neanche la proposta di Fenzi, che vuole comunque dare consistenza alla grafia *stile* o *stilo* per *stil* sulla quale si è innestato l'articolo *'l*: «Di qual dal dolce stil è 'l novo ch'i' odo!». Che è di nuovo un *chiodo* che va levato dal testo in cui è stato piantato, al quale basta il *nodo*, la difficoltà di capire il dettato di Amore che ha impedito ai predecessori di Dante e dei suoi sodali di varcare il limite che li separa dal *dolce stil novo*. Quanto a questo, sia annotato tra parentesi e un po' fuori tema il fatto che è un *nodo* la difficoltà di interpretare Amore che Ragione, all'inizio della seconda parte del *Roman de la Rose*, si accinge a spiegare all'Amante (che Dante ne abbia tenuto conto o meno, dato che *nodo* per 'impedimento' o 'difficoltà', o per entrambi, è un concetto abbastanza banale) [38]:

Or te demonterrai senz fable

Chose qui n’est pas demontrable;
Si savras tantost senz science
E quenoistras senz quenoissance
Ce qui ne peut estre seü
Ne demontré ne queneü,
Quant a ce que ja plus en sache
Nus on qui son cuer i atache,
Ne que ja pour ce meins s’en deuille,
S’il n’est teus que foïr le vueille.
Lors t’avrai le neu desnoé
Que toujourz trouveras noé.

Del *nodo* si potrà discutere; il *dolce stil novo* (qualunque cosa esso sia) è però garantito dalla metrica, che è materia opinabile, ma fino ad un certo punto.

---

[1] *Prose della volgar lingua*, II, XV, ed Dionisotti (1966).

[2] Menichetti (1984), p. 141.

[3] Menichetti (1993), pp. 396-397.

[4] Lorenzo de’ Medici, *Comento de’ miei sonetti*, ed. Zanato (1991), p. 151.

[5] Per il principio dell’isosillabismo romanzo, chiaro nella pratica per tutti, ma non sempre chiaramente spiegato nella trattatistica, manuali moderni inclusi, e sul quale qui non mi soffermo.

[6] Praloran (2007), pp. 459-460. Per il principio già richiamato, «numero delle sillabe» e «posizione obbligatoria in cui cade l’ultimo accento» sono esattamente la stessa cosa. Sulla ‘durata’, si veda Praloran (2011).

[7] Praloran e Soldani (2003), pp. 3-4 e p. 3.

[8] Contini (1969) p. 593.

[9] E in effetti della non intenzionalità dell’anisosillabismo di Gozzano si può dubitare seriamente.

[10] «Fictio rethorica musicaque poita» (*De vulgari eloquentia*, II IV 2), 'una composizione ad arte fatta di retorica e di musica' (testo e trad. dall'ed. a cura di Tavoni 2011; cfr. il commento per l'interpretazione di *fictio*).

[11] Praloran e Soldani (2003), p. 5.

[12] http://ota.ahds.ac.uk/headers/2455.xml (visitato il 2.7.2011). Cfr. in particolare Robey (2000).

[13] http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php (visitato il 2.7.2011). Progetto scientifico di Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Stefano Dal Bianco, Andrea Pelosi, Marco Praloran, Arnaldo Soldani; marcatura dei testi a cura degli stessi e di altri collaboratori nominati nella prima pagina. Praloran (2006, discussione dei miei *Appunti su metro e lingua*, qui capitolo 8), p. 250, rivendica la differenza del metodo seguito in *La metrica dei Fragmenta* (Praloran 2003) e negli spogli dell'*Archivio Metrico Italiano* da quello di Robey: «Gli studi americani [*sic*] si sono valsi di una scansione automatica dei testi, cioè si sono serviti dei lessemi in modo indipendente dalla situazione linguistica in cui essi si trovano di volta in volta all'interno del verso. Con ciò hanno distrutto un carattere imprescindibile del ritmo: il relativismo del peso ritmico dei costituenti versali. […] Nel nostro lavoro invece non c'è nulla di automatico, il supporto informatico è servito soltanto per allineare i dati, non per ricavarli. Ogni accento è stato focalizzato nella sua collocazione versale e all'interno e alla luce dei caratteri fonologici e sintattici che lo riguardavano». Tanto più significativo, dunque, il confronto fra i risultati dei due spogli sul punto dei versi giudicati non canonici.

[14] Va levato dal conto *Purg*. III 1 «Avvegna che la subitana fuga», dove *avvegna che* si può agevolmente leggere come una grafia per *avvegnacché* (quarta sillaba tonica per *AMI*).

[15] Vanno scartati *Inf*. IV 97 «Da ch'ebber ragionato insieme alquanto» (schedato 2 8 10, ma non si proporrà che in *ragionato insieme* la tonica di *ragionato* perda irrimediabilmente l'accento in qualunque pronuncia del parlato); *Purg*. XV 141 «contra i raggi serotini e lucenti» (1 3 7 10, ma *seròtini*, non *serotìni*); *Par*. IX 92 «Buggea siede e la terra ond'io fui» (2 3 7 9 10, ma *Buggea* va contato trisillabo; la dialefe *siede e* che questa scansione presuppone è molto meno probabile); *Par*. I 100 «Ond'ella, appresso d'un pio sospiro» (2 5 8 10, presupponendo così una dialefe *ella appresso*, minimamente probabile a fronte di *pïo*, con dieresi non insolita in Dante, ancorché 'd'eccezione').

[16] Sempre restando entro il metodo di scansione, una pronuncia solenne e sospesa di *et* tonica non farebbe difficoltà nel contesto, con il che i versi non canonici scenderebbero a 34 per *ItNP* (0,24%) e 52 per *AMI* (0,37%).

[17] Su un altro verso in latino i due spogli discordano: in *Purg.* II 46 «In exitu Isräel de Aegypto» *AMI* accenta *Isräél* (non canonico), *ItNP Isräël* (accento di sesta).

[18] Sulla questione della cesura cfr. la *Premessa* e i capitoli 3, 5 e 8, in particolare pp. 221-222, 238-239, 297-298.

[19] Da ultimo Mengaldo (2001), discutendo l'edizione Sanguineti, auspica nella prassi editoriale «la separazione nei due elementi degli avverbi in *-mente*, allora sentiti ancora autonomi», citando fra l'altro proprio «*canina mente* (o *canina-mente*) *Inf.* VI 14 (la separazione disambiguerebbe del tutto l'accentazione del verso)» (p. 282).

[20] Per il doppio accento del quadrisillabo in *Inf.* XII 117 (*bulicame*), *Inf.* XXV 29 (*frodolente*), *Purg.* XVIII 49 (*sustanzïal*), e dell'avverbio in *mente* in *Inf.* III 14 (*caninamente*) cfr. Fasani (1988), pp. 6-7; il quale ci mette anche *misericordes* (*Purg.* XV 38), ma per l'accento di sesta questo comporterebbe un *misèricórdes* molto poco accettabile rispetto a *mìsericórdes* (che dà un accento secondario di parola sulla quinta).

[21] *Non* di questi versi (incluso *Inf.* IV 35) è tonico anche per Fasani (1988), p. 8.

[22] E inoltre: *Inf.* X 109 «Allor, come di mia colpa compunto», *Inf.* XVIII 53 «ma sforzami la tua chiara favella», *Inf.* XXVI 58 «e dentro da la lor fiamma si geme», *Inf.* XXVII 61 «S'i' credesse che mia risposta fosse», *Purg.* III 143 «revelando a la mia buona Costanza», *Purg.* VIII 73 «Non credo che la sua madre più m'ami», *Purg.* XX 107 «che seguì a la sua dimanda gorda», *Par.* XXI 23 «ubidire a la mia celeste scorta».

[23] Brugnolo (2007).

[24] Per *AMI* 2 5 8 7, ma 'ed ecco siccóme ne scrive Luca' mi pare difficilmente concepibile anche in prosa; altri due versi trattati analogamente sono *Purg.* XXXIII 143 «rifatto sì come piante novelle» e *Purg.* XXXIII 52 «Tu nota; e sì come da me son porte».

[25] Sulle scelte metriche dell'ed. Sanguineti (ma in generale su tutta l'edizione) è fortemente critica la recensione di Abardo (2001), che cita questo verso a p. 162.

[26] Per questo criterio si risale a Cornulier (1982a), cfr. il capitolo 4, e il capitolo 8, pp. 294-295.

[27] Dalle *Rime*, in Giunta (2011), 24 (LXXII di Barbi, 25 di Contini, 66 di De Robertis).

[28] Fenzi (2003), p. 71. Rimando all'articolo di Fenzi per gli interventi precedenti.

[29] Sanguineti (1994), p. 283.

[30] Non c'è differenza nemmeno per il caso, diverso da quello in questione, in cui il nesso *che io* + vocale tonica vale tre sillabe, eventualmente, ma non necessariamente, con grafia *ched*: *Fiore*, 10,23 «di ched i' era forte impalidito» ('della qual cosa'); Nicolò de' Rossi, son. 71.5 «che y' amo la pyù nova fumante»; Id., son. 58.9 «no consentire – che y' unqua sia»; Id., son. 142.3 «çentil madonna, che eo unqua pogna»; Neri Pagliaresi, pt. 10,29.1: «Però 'l dimon mi fate ched io abbi»; A. Pucci, *Rime* (ed. Corsi), 24.1: «Ben ched io abbia il tuo volere udito», ecc.

[31] CNR-Opera del Vocabolario Italiano, *Corpus OVI dell'Italiano antico* (*Corpus TLIO*), all'indirizzo http://gattoweb.ovi.cnr.it (o dal sito dell'OVI, www.vocabolario.org oppure www.ovi.cnr.it, 'interroga le banche dati'); sotto*corpus* dei testi in versi (forma = V), ricerca di cooccorrenze di «"Gche Gio Gudire"» (cioè: qualunque forma di *che*, seguita da qualunque forma di *io*, seguita da qualunque forma di *udire*: s'intende forme così lemmatizzate almeno in una occorrenza in un qualsiasi testo del *corpus*). Per semplicità rinvio tacitamente ai dati bibliografici del database. Non considero il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, del quale non è nemmeno unanimemente accettato che sia in versi. Quanto ai testi per i quali esistono nuove edizioni di riferimento rispetto a quelle incluse nel *corpus* (che si è formato in un lungo lasso di tempo, e del quale, comunque, sono previsti aggiornamenti), salvo avviso non differisce in nulla che abbia rilievo per il punto di cui si parla il testo di: *I poeti della Scuola siciliana* (*PSs*); Bonagiunta Orbicciani, ed. Menichetti (2012); Rustico Filippi, ed. Marrani (1999); *Rime*, ed. De Robertis (2005) e Giunta (2011); Nicolò de' Rossi, ed. Brugnolo (1974-1977); Enselmino da Montebelluna, ed. Andreose (2010). I testi delle citate edizioni dei Siciliani, di Bonagiunta, di Rustico Filippi, di Nicolò de' Rossi e delle *Rime* di Dante (De Robertis) sono consultabili in CD nel *corpus LIRIO*.

[32] *Lamentatio Beate Virginis Marie* (*Pianto della Vergine*) nella nuova e ben più affidabile edizione a cura di Andreose (2010), nella quale il verso suona, identico per quanto qui interessa, «Omè, ch'io aldo li falsi çudei».

[33] Sanguineti «Quei sono spiriti, maestro, ch'io odo?», con *ch'io o-* di una sillaba come nell'esempio più provocatorio, o (per considerarle tutte) con *maestro* bisillabo; ma questo non mette conto nemmeno di discuterlo, perché l'oscillazione *spirito/spirto* fuori di rima è assolutamente poligenetica.

[34] Ricerca di cooccorrenze di «"Gche Gio Xa*"», e così di seguito per le altre vocali (i casi in cui l'iniziale è tonica vanno poi distinti leggendo i risultati). X significa che la ricerca non è sensibile ai diacritici (trova indifferentemente *a*, *á*, *à*, *ä*); è possibile anche cercare con *a*, *á*, *à* ecc. separatamente, o, per singole parole, con formule del tipo «"Gche Gio arda"» ecc.

[35] In Giacomino da Verona, *Babilonia*, 184, «pur k'i *aba* manare, çape, forke e martegi» è un doppio settenario con il nesso bisillabico, ma non è probante, perché il testo ha frequenti senari al posto dei settenari; per le incertezze dell'anisosillabismo non vanno considerati nemmeno due esempi di *ch'io avi* e uno di *ch'io ebia* nella *Legenda de santo Stady* di Franceschino Grioni. Delle forme citate non ci sono altri esempi, nel *corpus*, coinvolti nel nesso in questione.

[36] In alcuni casi il nesso è di tre sillabe, come in Bonagiunta, *Tal è la fiamma e 'l foco*, 23 «ch'eo agio di voi mi rinfrangesse»; Menichetti (2012) stampa *ch'eo aggio di voï*, riportando il nesso a due sillabe, ma generando un endecasillabo non canonico non necessario (in nota la scansione a mio avviso corretta).

[37] *Un piangere amoroso lamentando*, 244 «avarea reposo, ch'io ò pene tante», replicato identico nelle *Laude cortonesi*, ma nella stessa lauda edita da Roberta Manetti nel *Laudario di Santa Maria della Scala* sulla base di tutta la tradizione il verso suona «avrei riposo, ch'aggio pene tante».

[38] Ed. Langlois (1914-1924), 4279-90: «Ti dimostrerò senza favole / cosa che non è dimostrabile; / potrai sapere senza scienza, / conoscer senza conoscenza, / ciò che non può esser saputo / né dimostrato e conosciuto, / che ne sappia di più affatto / chi applicarsi il cuore ci ha fatto, / né ne abbia meno da soffrire / se non sa volerne fuggire. / T'avrò allora il nodo snodato / che sempre troverai annodato». Jean de Meun riscrive qui dal *De planctu Naturae*, dalla risposta alla *Sexta quaestio Alani*, ma il *nodo* è suo, ispirato forse dal preludio in prosa all'esposizione della natura contraddittoria d'Amore, in cui Natura dice fra l'altro: «*inextricabilem* etenim ejusdem [Cupidinis] labyrinthum affectanter investigare conaris…» (*PL* CCX, 454d). [Per una diversa resa lessicale del concetto cfr. *Par*. XXXII 49-51 «Or dubbî tu e

dubitando sili; / ma io discioglierò ’l forte legame / in che ti stringon li pensier’ sottili»].

Parte terza. Forme metriche antiche e moderne

Capitolo decimo

Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani

In questo capitolo si tratta della poesia dei Siciliani e dei Siculo-Toscani, una poesia caratterizzata dalla rielaborazione originale di quella dei Provenzali. La vera differenza sta nella lingua ma non nella metrica, che nei tratti fondamentali riprende quella del modello originario. Originale è la rielaborazione dell'endecasillabo, nonché la preferenza italiana per il settenario, mescolato con l'endecasillabo. Vengono dunque indagati vari testi al fine di descrivere nel dettaglio le caratteristiche della prosodia dei Siciliani.

La poesia dei Siciliani è una riedizione non passiva, ma ricca di elementi originali, della poesia dei Provenzali in altra lingua, ma non in altra metrica, almeno nei tratti fondamentali: a parte le differenze di notazione della misura del verso, i repertori metrici dei Siciliani e degli Stilnovisti[1] sono fondamentalmente sovrapponibili a quelli dei Provenzali, dei Galego-portoghesi e dei Francesi[2].

C'è ovviamente una novità ricca di futuro, cioè il sonetto, di cui dirò qualcosa alla fine soltanto per un aspetto particolare; e c'è un uso rilevante della rima interna: mi limito a osservare che il primo problema, se si vogliono considerare i rapporti coi

Provenzali, è lo statuto di questa figura proprio presso questi ultimi, al di là della semplificazione di Frank, che fa corrispondere verso e rima in modo ragionevole per un repertorio, ma in effetti brutale e, nonostante le doppie schede, un poco fuorviante[3].

Sul provenzalismo prosodico dei Siciliani citerò soltanto, senza affrontarla qui di nuovo, la questione dell'endecasillabo, che è ancora il *décasyllabe* dei Provenzali ed è anche al tempo stesso un verso nuovo, che mostra bene, anche sotto questo profilo, il generale rapporto di imitazione, emulazione e innovazione che i Siciliani intrattengono con i loro modelli. È già propria dei Siciliani quella che ho definito, studiando questo argomento, la predilezione italiana, non provenzale, per il settenario, e in particolare per la commistione di endecasillabo e settenario; notavo allora che le poesie di endecasillabi e settenari (cioè in provenzale di *décasyllabes* e esasillabi) sono 90 sui meno di 350 testi del *corpus* schedato da Antonelli, e solo una quarantina sui più di 2.500 testi del repertorio di Frank, dove invece è molto più comune la combinazione del *décasyllabe* con l'ottosillabo (novenario) o con l'eptasillabo (ottonario): e continuo a vedere in ciò una buona spiegazione per il fatto che in italiano l'accento sulla sesta sillaba è diventato da subito un punto di riferimento interno al verso del tutto alla pari con quello sulla quarta[4].

Caratterizzante della prosodia dei Siciliani, e poi degli italiani, è l'assoluta normalità dell'uscita piana del verso, che

si sostituisce alla disponibilità di uscite maschili e femminili tipica della versificazione provenzale: ciò motiva la scelta dei repertori di Antonelli e Solimena, ragionevole ma fastidiosa[5], di indicare la misura sulla base dell'uscita piana, perdendo la corrispondenza con le misure dei repertori dei Provenzali, dei Francesi e dei Galego-portoghesi. Già nella versificazione provenzale, sebbene valesse il principio che l'uscita maschile o femminile non modifica la misura del verso, verificabile bene nei testi non lirici, le due uscite non erano in realtà utilizzabili l'una per l'altra nei testi lirici strofici: in questi ultimi, con rarissime eccezioni, anche quando le rime cambiassero da una strofa all'altra (*coblas singulars*) i versi di posto corrispondente nelle diverse strofe dovevano avere lo stesso tipo di uscita. La scelta dei Siciliani di codificare uno solo dei due tipi ha un effetto imponente e di lungo periodo sulla tradizione italiana, nella quale fino al Cinquecento l'uso delle rime tronche (come quello delle sdrucciole) è un contrassegno di stile minore o almeno 'non elevato'. Dipende certamente dal diverso tipo di lingua, ma deve avere agito anche una ragione di gusto, perché la lingua di per sé giustificherebbe un uso molto più raro che in provenzale, non una tendenziale rimozione; e del resto, quando in Italia le rime tronche sono parse degne di uso nello stile elevato, dal tardo Cinquecento in poi, non si è esitato ad introdurne a forza, con tutti quegli *amor*, *cuor*, *dolor* e via dicendo che da Pascoli in poi son diventati nuovamente innaturali e da evitare, ma che hanno caratterizzato il genere lirico dell'ode-canzonetta per circa tre secoli.

Ma la questione della lingua si pone in modo molto più rilevante quando si guarda la poesia dei Siciliani attraverso il filtro della tradizione che ce l'ha trasmessa: un punto critico è a questo proposito la questione della cosiddetta rima siciliana.

Recentemente la dottrina acquisita che i Siciliani scrivessero in siciliano (come lingua di un genere poetico, com'è normale nelle letterature romanze medievali, non ovviamente come lingua materna di tutti coloro che la usavano) è stata duramente attaccata da Glauco Sanga nel suo libro sulla 'rima trivocalica'[6], senza peraltro incontrare un grande consenso fra gli studiosi; si può ricordare la giornata di studi tenutasi a Bologna nel maggio 1997, dove gli interventi furono quasi tutti in contrario[7]. Condivido anch'io nell'insieme le obiezioni, in particolare quelle sinteticamente esposte da Brugnolo nel suo saggio d'insieme sulla Scuola siciliana[8], e cioè, sintetizzando ulteriormente: (1) i casi in cui le rime 'imperfette' secondo il sistema italiano diventano perfette se si riportano le forme al vocalismo siciliano pesano troppo, rispetto ai pochi irriducibili, per mettere davvero in crisi l'idea che la ragione sia il toscaneggiamento, nonostante tutti i problemi particolari che non vanno certo mascherati; (2) il frammento zurighese scoperto da Giuseppina Brunetti mostra un diverso travestimento linguistico di una base siciliana[9]; (3) inoltre il siciliano della poesia doveva essere una lingua composita, ricca di gallicismi, di latinismi e soprattutto di forme alternative, in cui per esempio si poteva rimare *amuri* con *valuri*, ma anche *amòri* con *còri*:

> solo a questo prezzo una lingua che non aveva dietro di sé alcuna tradizione scritta, nemmeno di tipo pratico e documentario, poteva realizzarsi *ipso facto* come lingua poetica, dunque come lingua speciale, per definizione svincolata da ogni immediato naturalismo linguistico[10].

Non credo perciò che la teoria del toscaneggiamento sia messa in crisi da alcuni casi in cui non è possibile riportare le rime dei codici toscani al sistema vocalico siciliano, come la teoria della rima fonologicamente perfetta in provenzale non è messa in crisi dalle eccezioni interessanti, ma rare, che ho esaminato in un contributo precedente[11], alle quali se ne potranno forse aggiungere altre. Non lo credo per una ragione di metodo: non solo perché le eccezioni sono in astratto sempre possibili, ma perché non si può rinunciare alla distinzione fra regola ed eccezione se non a prezzo di formulare regole che spiegano tutto.

Un'altra spiegazione della rima siciliana, apparentemente seducente, è stata proposta da Avalle[12], che com'è noto ha chiamato in causa il modello del latino merovingico. Credo che nemmeno questa sia una buona spiegazione, per una ragione che non mi sembra sia stata abbastanza considerata. Un aspetto della rima siciliana che a me pare centrale è infatti che essa nel sistema toscano, tanto nei testi dei Siciliani toscanizzati quanto nei toscani, non è una regola, ma un'eccezione ammessa, una *possibilità*[13], perché la regola statisticamente inoppugnabile è sempre quella del sistema di rime su cinque vocali, entro il quale la rima siciliana 'fa macchia', tanto che la direzione di sviluppo va verso il suo riassorbimento (con soluzioni di passaggio anche

imbarazzanti, come la creazione, forse non solo grafica e non solo ad opera di copisti, di forme ‘speciali’ che si usano solo per la rima e rispuntano nella tradizione italiana fino al celebre *nui* del manzoniano *Cinque maggio*). Vero è che la rima di *e* con *i* e di *o* con *u* si trova anche nella poesia del nord estranea alla tradizione lirica toscana, ma anche qui è un’eccezione fortemente minoritaria rispetto alla totalità delle rime, come dicono i dati forniti dallo stesso Avalle[14]; e non credo nemmeno che qui la ragione sia la stessa che vale per la poesia toscana. Deve invece trattarsi, in questo caso, di oscillazioni dovute a un sistema metrico meno rigoroso di quello trobadorico, quello stesso nel quale non a caso si incontra anche l’anisosillabismo: non voglio dire che l’anisosillabismo sia indizio di *rudesse*[15], ma di fatto quello dei poeti che consideriamo consiste in una forma debole di isosillabismo, un isosillabismo tendenziale nel quale una misura di riferimento è realizzata con approssimazione[16]. Se fosse vero, infatti, che le rime *e*: *i*, *o*: *u* risalgono, come ha indicato Avalle, ad un retroterra latino, ‘merovingico’ quanto si vuole, dovremmo aspettarci di incontrare testi di sufficiente estensione nei quali questa rima sia non solo lecita o tollerata, ma sullo stesso piano, altrettanto frequente di quella *e*: *e*, *o*: *o*. Quest’ultimo è invece il caso della rima di *ò* aperta con *ó* chiusa e di *è* aperta con *é* chiusa: è per questa che mi sembra più ragionevole invocare il latinismo, che nella poesia lirica toscana può avere interagito con l’influsso dovuto al toscaneggiamento dei Siciliani.

Perciò, della sintesi per il resto ineccepibile di Brugnolo, non condivido l'opinione che la rima siciliana derivante dal toscaneggiamento si sia innestata su una metrica che ammetteva la rima trivocalica[17]:

> In realtà il principio, *o meglio la possibilità*, della rima trivocalica serve piuttosto a spiegare [...] perché i Toscani abbiano ampiamente accolto, e quindi sanzionato (al punto da ricavarne un vero istituto metrico della loro poesia, la cosiddetta «rima siciliana»), tutte le "imperfezioni" in rima che il toscaneggiamento dei testi siciliani aveva determinato.

Dev'essere invece stato l'emergere di rime *e*: *i* e *o*: *u* a creare per un certo tempo, su una base metrica e non solo metrica risalente due volte ai Provenzali (cioè per via indiretta tramite i Siciliani e per via diretta tramite l'autonomo ricorso ad essi come modelli), la possibilità di una rima effettivamente trivocalica (*ò* aperta con *u*, sotto il nome di Guittone) come eccezione ammessa, ma con una tendenza al riassorbimento nel sistema che si concluderà con Petrarca (ma già in Dante la percentuale è minima). Invece la rima di *o* ed *e* aperte con le corrispondenti chiuse ha una base più solida nel latinismo, non è un'eccezione ma una regola e resiste senza contrasti in tutta la tradizione italiana; ma una buona ragione per pensare che la causa scatenante sia la stessa che vale per la rima siciliana è che essa è estranea al resto della poesia lirica romanza.

Credo anch'io, dunque, opportuno tenere fermo il punto che i Siciliani scrivevano in siciliano, e affrontare con pazienza i problemi che ugualmente si pongono per alcune rime. Ne consegue un'osservazione, banale ma forse non inopportuna.

Per distinguere i Siciliani propriamente detti dai Siculo-toscani si integra com’è noto il criterio dell’appartenenza alla corte di Federico II, applicabile con ragioni documentarie solo ad una parte dei casi, con la testimonianza del codice Vaticano, nel senso che si attribuiscono alla prima scuola, in linea di massima, i poeti raccolti nei primi quattro fascicoli di testi di questo codice. I due criteri hanno un valore euristico, in assenza di altra documentazione, ma la distinzione cui essi ci aiutano a dare corpo è linguistica. Prendendo come base il repertorio di Antonelli, che distingue nel *corpus* dell’edizione Panvini i Siciliani propriamente detti dagli altri, per i 151 testi che ricadono nel primo caso si deve ritenere che essi fossero scritti in siciliano, e poi toscanizzati; per gli altri 192 testi, si deve invece ritenere che essi fossero originariamente scritti nella stessa lingua in cui li leggiamo nei manoscritti. Per questa ragione, lo statuto della rima siciliana nei due gruppi di testi è diverso[18]: nei primi, si deve ritenere che essa sia un risultato della toscanizzazione; nei secondi, si deve invece ritenere che essa sia una forma di libertà metrica indotta dal valore di modello dei testi toscanizzati. Ma per discutere dell’origine della rima siciliana non serve a nulla spogliarne le occorrenze nella poesia diversa da quella siciliana propriamente detta, perché per la poesia non siciliana la spiegazione fondata sul toscaneggiamento e quella fondata sull’idea che la poesia siciliana fosse composta all’incirca nella stessa lingua in cui la leggiamo sono del tutto equivalenti, e perciò la casistica non ha alcun valore dirimente[19].

Ciò detto, la teoria secondo la quale la rima siciliana nasce dal toscaneggiamento dei testi siciliani (che continuo, con la maggioranza degli studiosi, a ritenere valida) induce a porsi qualche ulteriore domanda sui modi della circolazione e della trasmissione antica, e cioè sul rapporto tra oralità e scrittura e, inevitabilmente, tra poesia e musica.

Si consideri un passo del *De vulgari eloquentia* che Sanga cita a sostegno della sua teoria[20], dal quale può sembrare (ed anche a me è sembrato) che Dante affermi che i Siciliani scrivevano all'incirca nella sua stessa lingua:

> nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur, et eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, puta in cantionibus illis *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, et *Amor, che lungiamente m'hai menato* [...]. Et dicimus quod, si vulgare sicilianum accipere volumus secundum quod prodit a terrigenis mediocribus, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur, prelationis honore minime dignum est, quia non sine quodam tempore profertur; ut puta ibi: *Tragemi d'este focora se t'este a bolontate*. Si autem ipsum accipere volumus secundum quod ab ore primorum Siculorum emanat, ut in preallegatis cantionibus perpendi potest, nichil differt ab illo quod laudabilissimum est, sicut inferius ostendimus (I xii 2,6).

Dante in realtà oppone qui il volgare dei *primores Siculi*, che «nichil differt ab illo quod laudabilissimum est», a quello dei *terrigenae mediocres*. Il fatto che per quest'ultimo, che rifiuta, egli usi come esempio un testo anch'esso tramandato dal Vaticano fa velo al fatto che qui sono opposte due distinte tradizioni: una è quella 'alta' dei testi che circolavano toscanizzati, e che avevano assunto valore di modello in Toscana, l'altra è quella dei testi che erano rimasti estranei

alla toscanizzazione e alla nuova linea vincente della poesia toscana, e perciò erano destinati a cadere nell'oblio in cui sono poi effettivamente caduti.

La tradizione 'alta' deve dipendere da un unico archetipo toscanizzato, quello di cui parlava Contini, ripreso da Folena[21]; vale come argomento in favore della parentela fra i codici la stessa osservazione che Sanga formula partendo dall'assunzione che siano invece indipendenti[22]:

> I componimenti della Scuola siciliana sono *linguisticamente omogenei* e i principali codici che ce li hanno conservati sono indipendenti, quindi dovremmo supporre che gli amanuensi abbiano *indipendentemente* tradotto *tutti allo stesso modo*.

Forse non è mai esistito un archetipo *siciliano*, giusta il dubbio fondatamente espresso da Brugnolo[23], ma la tradizione cui appartengono i codici toscani deve risalire non tanto ad un banale episodio di sovrapposizione di una patina linguistica a un'altra nella copiatura dei testi, quanto ad una vera e propria operazione culturale, che ha immesso i testi siciliani in Toscana e in toscano con la stessa dignità libraria che avevano acquisito, all'epoca, i prodotti dei Provenzali. Resterà probabilmente impossibile, con i dati che si possiedono, identificare precisamente il luogo, il tempo e la responsabilità di una tale operazione, ma se ne può comprendere la ragione: o si è trattato della volontà di imporsi nell'ambiente toscano, adottandone la lingua, da parte della stessa corte di cui la poesia siciliana era una manifestazione culturale, oppure, da parte dei toscani, della volontà di assorbire e di rilanciare un'esperienza poetica

sentita come esemplare entro le nuove esperienze che si svolgevano nel loro ambiente[24].

Questo è il tramite fra i Siciliani e noi, che siamo rimasti coi discendenti di quell'archetipo; ma ci si deve domandare: sono tutti qui, e sono solo libreschi i tramiti fra la poesia siciliana e quella toscana? E prima ancora, sono solo libreschi i tramiti fra la poesia siciliana e quella provenzale?

Per il passaggio dalla Sicilia in Toscana, si prenda per cominciare il caso dei discordi di Bonagiunta[25]. Nel suo libro sul discordo, Canettieri ha messo in rilievo le relazioni intertestuali fra *Quando veggio la rivera* e due discordi siciliani, *Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini e l'anonimo *De la primavera*[26]. Canettieri ritiene quest'ultimo, piuttosto che l'altro, modello diretto di Bonagiunta, e coinvolge nel sistema di relazioni anche Giacomino Pugliese; ma la domanda che qui interessa è se abbia senso l'imitazione di un discordo per via puramente testuale. Sebbene la canzone dei Provenzali sia un genere musicale tanto quanto il discordo, infatti, l'imitazione del testo scritto e della sua struttura metrica è cosa pensabile, tanto è vero che una questione centrale delle ricerche sul provenzalismo dei Siciliani riguarda i codici che hanno mediato il trapasso, ovvero a quali dei codici conservati essi assomiglino maggiormente. Ma, a parte il fatto che anche per la canzone non è detto che ciò che è pensabile sia anche convincente, una cosa è la struttura della canzone, che presenta regolarità delle quali almeno una parte sono visibili senza musica, un'altra quella del discordo, che nella

musica è profondamente radicata: basti considerare empiricamente la differenza fra il carattere fin troppo pacifico delle descrizioni moderne della canzone e la complessità degli studi che lavorando sui testi hanno dovuto dimostrare con fatica che anche il discordo è un genere strutturato, sebbene a prima vista lo si possa credere semplicemente una canzone senza regole di corrispondenza strofica. Voglio dire che la ricreazione di testi eteromodulari secondo le regole dei modelli sarebbe davvero sorprendente se il modello fosse disponibile come puro testo senza musica. Fin qui si sfonda quasi una porta aperta, perché che il discordo sia un genere musicale anche in Italia, dove peraltro si estingue molto rapidamente, è ammesso anche da chi più coerentemente sostiene che la poesia italiana sia fin dalle origini svincolata dalla musica, che anzi, con le parole di Roncaglia, autore della fortunata formula del «divorzio tra musica e poesia»[27],

> una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi (provenzali innanzitutto, ma anche francesi, ed anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe.

Il quale Roncaglia, di fronte ai versi del discordo di Giacomino Pugliese «lo stormento / vo sonando / e cantando»[28], ammette per questo un'eccezione, sia pure tale che «in definitiva, andrebbe ascritta a un filone laterale rispetto alla lirica aulica» (p. 386)[29], a un filone cioè prossimo a quelle tradizioni poetiche, come quella religiosa, del cui carattere musicale nessuno può dubitare[30]. Ma lo stesso Bonagiunta ci ricorda che un altro genere musicale esiste

nella poesia lirica italiana subito al di là dell'esperienza dei Siciliani e in uno degli autori più prossimi ad essa, il più autenticamente siculo-toscano nel senso storico-letterario, secondo l'interpretazione classica di Contini: voglio dire la ballata. La presenza della ballata, di cui Bonagiunta dev'essere uno dei primissimi cultori[31], è un tratto metrico distintivo tra Siciliani e post-siciliani o Toscani; ma le ballate, dice Antonio da Tempo in un'epoca in cui l'indipendenza della poesia dalla musica dovrebbe essere fuori di dubbio, si cantano e si ballano: «tales ballatae cantantur atque coreizantur»; e la ragione strutturale delle partizioni metriche della ballata è motivata dalla musica:

> Et appellantur *mutationes* eo quod sonus incipit mutari in prima mutatione, et secunda mutatio est eiusdem sonus et cantus cuius est prima. Vulgariter tamen appellantur *pedes*. Quarta et ultima pars appellatur *volta*, quae habet eandem sonoritatem in cantu quam habet repilogatio vel represa. Vocatur autem prima pars ideo *repilogatio* quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae, cantores reassumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterato cantant[32].

Anche Dante, da parte sua, dà nel *De vulgari eloquentia* un'interpretazione referenziale del nome delle ballate: esse sono inferiori alle canzoni perché non hanno in sé tutto quello che serve, ma hanno bisogno, per esplicare la propria funzione, dei danzatori, per i quali sono fatte:

> cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt – indigent enim plausoribus, ad quod edite sunt: ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas[33].

Che le canzoni svolgano *da sé* tutta la propria funzione significa che non hanno bisogno non solo di danzatori, come invece le ballate, ma nemmeno di essere cantate? Non si direbbe, leggendo subito dopo (§ 7) un'altra ragione di superiorità della canzone: «*inter ea que cantata sunt*, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros»[34]. Alla lettera: le canzoni si conservano con la maggior cura, più di altre cose che ugualmente si cantano, come si vede dal fatto che vengono più ampiamente conservate nei libri, dove sono più numerose delle ballate; e ciò è noto a quella parte del pubblico che frequenta i libri. Sollecitando un poco il testo per esplicitarne un possibile sottinteso, c'è un'allusione per converso a un pubblico che fruisce delle canzoni senza frequentare i libri? Non si può dire con certezza. Ma che la destinazione 'naturale' della canzone sia il canto mi pare si possa dedurre con assai minore incertezza dal passo dove Dante si domanda se il nome di canzone pertenga alla «costruzione di parole armonicamente disposte» (con la traduzione di Mengaldo) o alla melodia, *ipsa modulatio* (che Mengaldo traduce «la modulazione melodica in sé», in un modo che mi pare un po' elusivo, visto il seguito):

> Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus[35].

In altre parole, dice Dante, la melodia di per sé non è una canzone (e si noti che nemmeno al giorno d'oggi si chiama normalmente 'canzone' la musica di una canzone suonata senza parole), ma si chiama canzone l'unione della melodia col testo, e anche il testo fatto per essere musicato; per cui

> cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata[36],

la canzone non è altro che l'azione *compiutamente svolta* («in sé compiuta» della traduzione Mengaldo mi pare di nuovo lievemente fuorviante)[37] di chi pronuncia parole armonicamente disposte per la musica; la canzone è dunque in accezione generale un testo musicato, e perciò sono canzoni in questo senso

> tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscumque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter[38],

mentre la canzone *per superexcellentiam* è quella che si definisce e si tratta nel séguito. Coerentemente, la forma di quest'ultima è descritta secondo un criterio strutturale che è prioritariamente quello di una melodia strofica, come tutti concordano nel riconoscere, mentre non c'è lo stesso accordo sull'interpretazione da dare al senso di questa struttura musicale. Ho creduto anch'io a lungo che esso fosse da intendere come armonia di rapporti, e pertinente alla musica in quanto scienza dell'armonia, secondo un'illustre tradizione teorica: non facendo a torto gran caso al fatto che nel *Tresor*, testo non irrilevante per la formazione di Dante, la musica è

sì la seconda scienza compresa sotto la matematica (terza parte, a sua volta, della filosofia teorica), ma è poi definita come la scienza

> qui nos enseigne fere voiz et sons en chant et en citholes et en orgues, et en autres estrumenz acordables uns contre les autres, por delit des genz, ou en yglise por le servise Nostre Seignor[39].

Sto dicendo in altre parole che del libro di Joachim Schulze[40], che ha vigorosamente spezzato una lancia contro la tesi del 'divorzio tra musica e poesia', la parte che dà più da pensare è proprio quella in cui si rivalutano le testimonianze del carattere musicale della poesia delle origini, tanto quanto è aleatoria la *pars construens*, quella in cui si vogliono interpretare le canzoni delle origini come *contrafacta* di poesie provenzali e francesi, contro la quale possono valere le obiezioni così aspre, ma anche convincenti di Antonelli[41]. Sia dunque, come scrive Antonelli, il valore dimostrativo del fatto che, nei casi noti, i Siciliani, quando traducono, modificano profondamente lo schema metrico:

> Dalla comparazione degli schemi metrici degli originali provenzali e delle derivazioni siciliane [...] risulta infatti che i tre siciliani, *caso unico in Europa*, pur traducendo il testo, trasformano *radicalmente* la struttura metrica, sia nella formula rimica che in quella sillabica (elemento fondamentale per la tesi dello Schulze);

mentre diversamente

> I testi francesizzati di originali provenzali, e perfino i Minnesänger, che pur trasferiscono schemi metrici da un sistema accentuativo a uno quantitativo *non* toccano sostanzialmente la formula sillabica,

e ciò significa che non si possono considerare le canzoni siciliane come *contrafacta* delle corrispondenti provenzali, anche se forse la deduzione non è applicabile con altrettanta matematica certezza all'intero *corpus*:

> La singolarità siciliana appare la prova provata – finalmente – che all'origine del diverso comportamento c'è proprio la non-acquisizione della melodia e quindi del relativo *pattern* metrico (e malgrado altri casi di assoluta identità fra schemi siciliani e provenzali).

Ma la conclusione lascia spazio a qualche dubbio, vista anche la formula attenuativa subito aggiunta dallo stesso Antonelli:

> Quella che è in grado di rispondere a ogni problema (compreso il mutamento di sistema metrico, le innovazioni di struttura strofica e di formula sillabica, l'invenzione del sonetto, la selezione dei generi e delle tematiche, l'arricchimento metrico-retorico) è la tesi del «divorzio» fra musica e poesia, almeno sulla base dei dati finora disponibili. Ma senza escludere almeno un'altra possibilità, a evitare meccanicismi e rigidità rovesciate: non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere *eseguita* musicalmente, previo rivestimento musicale «esterno», come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente).

Senza dubbio, infatti, nel lungo periodo la tendenza della poesia italiana di stile elevato è verso una dimensione puramente letteraria e non musicale, col risultato, fra l'altro, che nel nostro sistema culturale si è instaurata una tenace convinzione che la poesia non pensata per la musica abbia un valore superiore a quella per musica; ma le numerose osservazioni dedicate da Schulze al fatto che almeno per la poesia medievale questo è un pregiudizio che fa velo alla realtà mi sembrano fra i punti più degni di considerazione del

suo libro. Davvero, per esempio, la poesia di un Giraut de Borneil, certamente per musica, è meno ricca di contenuti e di intendimenti concettuali, di elaborazione metrica, di ricerca retorica, e non soltanto meno farraginosa di quella di un Guittone? (quest'ultimo non sembra proprio un musico, ma qualche testo per musica lo ha scritto, cioè le laudi, nelle quali, per la verità, si fa molto più sciolto nel suo dettato, ma non meno complesso: varrebbe, credo, la pena di un'analisi comparativa).

È ammissibile senza grandi problemi che l'unità di musica e poesia, inscindibile nella tradizione classica provenzale, si sia scissa in Italia, nel senso che si è persa la figura del poeta-musico, armato di un doppio talento, e che l'elaborazione di una melodia per un testo dev'essere diventata affare di professionisti, musicisti o anche semplicemente esecutori; e anche che nel tempo, e in tempi non facilmente precisabili, la destinazione al canto dei testi è diventata non obbligatoria e poi non necessaria, e infine non normale per certi generi poetici: non certo per la ballata, forse più precocemente per il sonetto. Ma quando Dante nel *Purgatorio* fa cantare a Casella *Amor che nella mente mi ragiona*, forse non ci dimostra che proprio quella canzone fosse stata musicata da Casella, ma sì di certo che egli trova naturale che una sua canzone come quella sia musicata e cantata. E alle origini della tradizione, i poeti-funzionari di Federico II saranno anche stati letterati e non musici, ma mi è difficile trovare verosimile l'iniziativa culturale dell'imperatore, di creare nella propria corte un'alternativa all'attività poetica delle corti europee, se quella

iniziativa avesse comportato non solo l'esclusione dei generi non amorosi, che non fa problema perché in tutta la tradizione romanza è comunque il genere amoroso il portatore per eccellenza dello stile elevato, ma il depauperamento del carattere più proprio in tutta Europa dell'attività poetica in volgare, il suo modo di porsi in rapporto col pubblico entro l'ambiente della corte attraverso il momento collettivo e scenico dell'esecuzione musicale.

Ma il punto rilevante per il tema è che la struttura della stanza della canzone, che Dante descrive in termini musicali, e che nei Siciliani già si riconosce ben corrispondente alla descrizione dantesca, è non solo motivata dalla forma musicale, ma in molti casi anche difficilmente riconoscibile senza la melodia. Da ignorante di musica non solo medievale, ma non volendo rimandare sempre il giudizio su fatti che mi riguardano al futuro giudizio dei competenti, mi arrischio a qualche osservazione sulla carta, utilizzando un mio vecchio tabulato in cui sono riordinate in vari modi le descrizioni di Fernandez de la Cuesta (1979). Per quanto controvertibile sia l'esame di ogni singola melodia, credo che un'analisi approfondita in questo senso mostrerebbe ancor meglio dei pochi esempi che avanzo che forme di stanza ambigue dal punto di vista metrico-testuale (formula sillabica e schema delle rime) ricevono una precisa struttura, articolata o meno, dalla melodia[42].

Per es. la canzone di Raimon de Miraval 406,2 *Aissi cum es genser pascors*[43] è in stanze di nove versi in cui sulla carta si

riconoscono per la formula sillabica una serie di cinque ottosillabi e una di quattro eptasillabi 888887777, per lo schema delle rime una successione di distici dopo la prima rima a ripresa nel secondo distico, abbaaccdd; ma è una stanza di piedi e sirma ab, ba, accdd, dove cioè i distici sono solo i due finali, perché la successione delle frasi melodiche è αβ αβ γδεζη (si noti che la *diesis*, per usare la parola dantesca, non coincide col cambio di misura dei versi, perché l'ultimo ottosillabo appartiene alla sirma, e che nella seconda stanza la divisione sintattica non coincide affatto con la struttura strofica):

> Aissi cum es genser pascors
> de nuill autre temps chaut ni frei,
> degr'esser meiller vas domnei
> per alegrar fis amadors;
> [5] mas mal aion ogan sas flors
> que m'an tan de dan tengut
> q'en un sol jorn m'an tolgut
> tot qant avi'en dos ans
> conques ab mainz durs affans.
>
> [10] Ma domna et eu et Amors
> eram pro d'un voler tuich trei,
> tro c'aras ab lo dols aurei,
> la ros'e·l chanz e la verdors
> ll'an remembrat que sa valors
> [15] avia trop desendut
> car volc so q'eu ai volgut.
> Pero no·i ac plasers tanz,
> q'anc res fos mas sol demanz.

La canzone di Aimeric de Peguilhan 10,27 *En greu pantais m'a tengut longamen*[44] è in stanze di 7 versi tutti *décasyllabes* che,

per quanto riguarda la struttura strofica, sembrano differire dalla canzone citata di Raimon de Miraval solo perché manca l'ultimo distico: abbaacc; ma la differenza è ben maggiore, perché la successione delle frasi melodiche è αβγδεζη, e perciò quello che manca è la ripetizione delle prime due frasi αβ.

En greu pantais m'a tengut longamen
qu'anc no·m laisset ni no·m retenc Amors,
et a·m sajat de totas sas dolors,
si que del tot m'a fag obedien;
[5] e quar mi sap esforciu e sufren,
a·m si cargat de l'amoros afan
que·l melhor cen no·n sufririon tan.

Se di uno degli schemi più comuni, il 577 di Frank abbaccdd, esaminiamo alcuni testi che condividono la stessa formula sillabica, notiamo che per la strofa 88888888 due canzoni di Peire Vidal, 364,30-577:216 *Neus ni gels ni plueja ni fanh* e 364,39-577:218 *Quant hom es en autrui poder*[45] sono in stanze *sine diesi* (melodia αβγδεζηδ), perciò abbaccdd:

Neus ni gels ni plueja ni fanh
no·m tollon deport ni solatz,
que l'escurs temps mi par clartatz
pel novel joi en que·m refranh;
[5] que joves dona m'a conques,
e, s'ieu lieis conquerre pogues,
quan la remir, tam bella·m par,
que de gaug cug ades volar.

Quant hom es en autrui poder,
non pot totz sos talens complir,
ans l'ave soven a gequir
per l'autrui grat lo sieu voler.
[5] Doncs pos em poder mi sui mes
d'Amor, segrai los mals e·ls bes

e·ls tortz e·ls dreitz e·ls dans e·ls pros,
qu'aissi m'o comanda razos.

mentre quella di Raimon de Miraval, 406,20 *Cel que no vol auzir chanssos* è in stanze di piedi e sirma, ab, ba, ccdd (melodia αβ αβ γδεζ):

Cel que no vol auzir chanssos
de nostra compaignia·is gar,
q'eu chan per mon cors alegrar
e per solatz dels compaignos,
[5] e plus, per so q'esdevengues
en chansson c'a midonz plagues;
c'autra voluntatz no·m destreing
de solatz ni de bel capteing.

Per la strofa 88887'7'1010, la canzone di Aimeric de Peguilhan 10,41 *Per solatz d'autrui chant soven* è in stanze *sine diesi* abbaccdd (melodia $\alpha\beta\gamma\delta\varepsilon\varepsilon^{2}\zeta\eta$):

Per solatz d'autrui chant soven:
mas pero cora que chantes,
ni per bon respieich m'alegres,
ara vei que chant per nien.
[5] E sui a mon dan chantaire,
si cum l'auzels de bon aire,
que sap q'es pres e per so no·is recre
c'ades non chant: atretal es de me.

mentre quelle di Bernart de Ventadorn 70,1 *Ab joi mou lo vers e·l comens*[46] e di Raimon de Miraval 406,24 *D'Amor es totz mos cossiriers* sono in stanze di piedi e sirma ab, ba, ccdd (melodia αβ $\alpha^{2}\beta$ γδεζ):

Ab joi mou lo vers e·l comens,
et ab joi reman e fenis;
e sol que bona fos la fis,

bos tenh qu'er lo comensamens.
[5] Per la bona comensansa
mi ve jois et alegransa;
e per so dei la bona fi grazir,
car totz bos faihz vei lauzar al fenir.

D'Amor es totz mos cossiriers
per q'ieu no cossir mas d'Amor;
e diran li mal parlador
que d'als deu pessar cavaliers.
[5] Mas ieu dic que no fai mia,
que d'Amor mou, qui qu'o dia,
so que val mais a foudat e a sen,
e tot quant hom fai per Amor es gen.

Si aggiunga ancora che è una stanza *sine diesi*, con melodia αβγδεζηθ, quella di *décasyllabes* e ottosillabi 1010'10'108888 di Perdigon 370,14 *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*[47] (rielaborata da Giacomo da Lentini in *Troppo son dimorato*), perciò abbaccdd:

Trop ai estat mon Bon Esper no vi,
per qu'es ben dreitz que totz jois me sofranha,
car ieu me luenh de la soa companha
per mon fol sen, don anc jorn no·m jauzi;
[5] mas sivals lieis no costa re,
que·l dans torna toz sobre me,
et on ieu plus m'en vau lonhan,
meins n'ai de joi e mais d'afan.

il cui schema secondo Antonelli[48] «va interpretato con certezza come composto di una fronte *abba* (ovvero di due piedi *ab, ba*) e di una sirma *ccdd* (o due volte *cc, dd?*) (come dimostrano le due tornate di quattro versi e l'intero schema nº 577 del Frank; si aggiunga anche l'utilizzazione differenziata di decasillabi e ottosillabi)». Per la verità, infatti,

niente ci dice che la *tornada* debba corrispondere alla sirma. Dal punto di vista della forma, la *tornada* è una conclusione ‘a eco’ del testo, basata su una parte finale della *cobla* alquanto variabile, e variabile nello stesso testo, come mostrano i casi, anche se non frequenti, di successione di *tornadas* a scalare: si veda per es. Folchetto di Marsiglia, 155,22 *Tant m’abellis l’amoros pessamens*[49]:

> [VI] Trop vos am mais, dompna, qu’ieu no sai dire,
> e car anc jorn aic d’autr’amor desire
> no m’en penet, anz vos am per un cen,
> car ai proat l’autrui chaptenemen.
>
> [VII/45] Vas Nems t’en vai, chanssos, qui que·s n’azire
> car gaug n’auran, per lo meu escien,
> las tres dompnas a cui eu te presen,
>
> [VIII] car ellas tres valon ben d’autras cen.

Sono perciò degne di nota le difficoltà che Antonelli sottolinea, nella citata ricerca sull’*Invenzione del sonetto*[50], per quanto riguarda l’individuazione della struttura strofica e in particolare della sirma negli schemi metrici dei Provenzali; ed è sintomatico che un metricologo così attento come Frank non se ne occupi affatto nel suo repertorio, come a suggerire tacitamente (ma non voglio abusare di un argomento *e silentio* di secondo grado) che l’eventuale articolazione della stanza in piedi e sirma sia un fatto che riguarda la struttura musicale piuttosto che quella testuale.

Invece gli schemi metrici delle canzoni dei Siciliani, anche facendo la tara sul fatto che li leggiamo già così ben analizzati nelle partizioni strofiche nel repertorio di Antonelli, appaiono

per lo più ben altrimenti netti: ma su quale modello si è formata quest'arte di articolare la struttura testuale della stanza, che Dante riconduce a ragioni musicali, se non sul modello cantato, e non solo su quello scritto, dei Provenzali, con una scelta a favore dei modelli con articolazione interna della stanza piuttosto che di quelli del tipo *oda continua*? Il dubbio è maggiore se si considera che la descrizione di Dante si applica bene ai testi siciliani e poi a tutti quelli italiani, e a rigore potrebbe essere condotta sui testi anche se questi non fossero mai stati musicati (anche se resterebbe imbarazzante il suo ricorso a ragioni musicali), mentre si applica molto meno bene proprio ai testi provenzali, se non si tiene conto delle melodie, anche solo idealmente per quelle non conservate.

L'immagine della poesia dei Siciliani che si potrebbe ragionevolmente sostenere non sarebbe poi così radicalmente diversa da quella accettata. Poeti che sono principalmente dei letterati scrivono testi che hanno nel contesto di origine, la rappresentazione cortese, una destinazione musicale, realizzata però da altre figure professionali. Nel costruire i loro testi, semplificano rispetto alla pluralità dei modelli possibili, adattandosi principalmente alla stanza articolata in piedi e sirma o in piedi e volte, e su questa base complicano, elaborando strutture più ampie, che diventano ancora più ampie e complesse nell'elaborazione dei Toscani. La figura professionale del poeta, che non è un musico, lo porta a insistere maggiormente sull'elaborazione retorica. Il fatto che le traduzioni-rifacimenti di testi provenzali non mantengano

la struttura metrica dell’originale (e quindi, nel caso, nemmeno la struttura musicale) può essere considerato un aspetto di quella tensione fra imitazione e originalità che si suole riconoscere in altri aspetti della poesia siciliana, piuttosto che necessariamente una prova del fatto che la traduzione non era per musica: non foss’altro perché l’abbandono della forma metrica dell’originale sarebbe comunque un tratto degno di riflessione anche se l’aspetto musicale non fosse, nel caso, per niente rilevante.

Riconoscere il legame con la musica delle origini della struttura della canzone non significa negare il «divorzio tra musica e poesia», ma solo negare che esso sia un aspetto fondante della poesia italiana, anziché uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi: la ballata, che è un genere toscano, è certamente un genere musicale, come dev’essere stata la canzone dei Siciliani, mentre in Toscana, pensando soprattutto a Guittone, diventa facile pensare a una canzone svincolata dalla destinazione musicale; il sonetto sembra il genere più probabilmente e più normalmente indipendente dalla musica. Lo stesso Brugnolo che sul «divorzio tra musica e poesia» è molto prudente, sul sonetto non ha dubbi[51]:

> E c’è infine, presso i Siciliani, almeno un genere lirico – e per di più pienamente strofico – che sicuramente non viene cantato: il sonetto. Qui è il punto di svolta.

Obietterei, per spirito di sistema, sulla definizione di testo strofico per un testo che non sia articolato in strofe tutte uguali fra loro, ma presenti un’articolazione che si può

ricondurre a quella di un'unica strofa. E dato per scontato che il sonetto ha avuto, forse fin dalle origini, una vicenda non musicale[52], non sottovaluterei però uno dei pochi dati certi che riguardano questa forma, cioè il fatto ben noto che il nome ha un significato musicale. Può anche attirare l'attenzione il fatto congiunto che proprio quello musicale è l'unico significato attestato della parola fra i Siciliani, e che il significato metrico come designazione di questa forma sembra proprio dei Toscani (cfr. l'Appendice I).

Non credo si possa mettere in dubbio (massime dopo il saggio di Antonelli) che il sonetto è una stanza; al di là delle ragioni morfologiche, le sue funzioni di genere ricoprono esattamente quelle del genere *cobla*, per quanto sfumati e difficilmente precisabili possano apparire i contorni di quest'ultimo. Una stanza come una *cobla esparsa*, ma, e qui è la differenza, sempre *quella* stanza, sempre di quel numero di versi e con quella articolazione interna, non un'altra. Ha ben ragione Brugnolo, quando afferma[53]:

> Essenziale non è lo schema, il fatto che la fronte sia sempre (nei Siciliani) a rime alternate (ABABABAB), mentre la sirima può scegliere fra due formule, CDECDE e CDCDCD; e nemmeno che tra fronte e sirima vi sia sempre la ripetizione obbligatoria di almeno una parola tematica (aspetto che sottolinea le implicazioni retoriche dell'invenzione del sonetto). Essenziale è il fatto che i versi siano sempre e soltanto quattordici, e sempre e soltanto endecasillabi, e sempre divisi in un gruppo di 8 e in un gruppo di 6, con una bipartizione che ha importanti effetti anche a livello di strutturazione del discorso. Essenziale è l'opposizione – da nessuno messa in dubbio – fra principio binario (o quaternario), nell'ottava, e ternario nella sestina. E così via, con riflessi evidenti anche sull'originaria

presentazione grafica di questo tipo di testo, radicalmente diversa da quella della canzone.

Non darei però un grande rilievo alla presentazione grafica, che riflette condizioni relativamente remote da quelle originarie, a noi ignote; e nemmeno mi sento attratto dalla spiegazione numerologica, alla quale Brugnolo dà subito dopo una prudente audienza. Ma è certo che, nella costanza della dimensione complessiva, il punto essenziale è nella costanza delle articolazioni interne, in distici nella fronte e in terzine nella sirma. Quest'ultima soprattutto deve, mi sembra, attirare l'attenzione.

'Principio ternario' della sirma significa, in altre parole, divisione in due della stessa. Se si considerano i 39 sonetti attribuiti nel repertorio di Antonelli al canone ristretto dei Siciliani (cfr. lo spoglio nell'Appendice II)[54], 26 presentano uno schema di rime che configura questa divisione anche dal solo punto di vista metrico; fra questi l'*unicum* rappresentato da *Eo viso – e son diviso – da lo viso* dello stesso Notaro (27,21), schema abababab-aab-aab. Degli altri 25 (di questi 26), 20 hanno la sirma a rime ripetute, schema cde-cde, mentre gli altri 5 sono riconducibili allo stesso schema, modificato ma non alterato dalla ripetizione di una rima della fronte nella sirma; il modulo considerato da solo, per usare un metodo descrittivo di Antonelli, è sempre abc-abc. 13 sonetti hanno invece la sirma di schema cdcdcd (modulo ababab), che sulla carta potrebbe essere agevolmente interpretato come una successione di tre distici, analoga alla successione di quattro distici della fronte. Com'è noto, è per questa ragione, indotta

anche dalla sua idea che il sonetto fosse un doppio strambotto, che Biadene (1888, pp. 34-35) riteneva che cdcdcd fosse lo schema originario, variato in cde-cde per ragioni stilistiche[55]:

> Ma se il dubbio è ragionevole, non è però molto forte, e dilegua poi tosto che si pensi intendersi perché dai terzetti di due rime si passasse a quelli di tre, ma non il contrario. La terza rima deve essere stata introdotta affine di rendere meglio sensibile all'occhio e all'orecchio la divisione della seconda parte del Sonetto in due terzetti, e anche per rompere la monotonia cagionata dall'essere le rime incatenate dal principio alla fine del componimento. E che il mutamento sia avvenuto anche per questa ultima ragione sembra s'abbia a vedere la prova in ciò, che nel secolo XIV, quando, come indietro dicemmo, diventarono normali i quadernari a rime *incrociate*, diventarono invece normali i terzetti a rime *incatenate* cioè disposte secondo l'ordine CDC DCD, come vedremo fra poco.
> Possiamo dunque tenere per certo che quest'ultimo schema fu lo schema originario, sebbene anche l'altro su tre rime gareggi con esso in antichità.

Antonelli, nell'ultima parte del suo studio (1989), ha però dimostrato che il problema è più complesso, e si è mostrato prudentemente ma decisamente incline a ritenere originaria l'articolazione del tipo cde-cde. Il fatto è che già nelle parole citate di Biadene, come poi nel saggio di Antonelli, è chiaro ciò che tutti gli studi hanno sempre confermato, e cioè che, rime per distici o rime per terzine, l'articolazione della sirma del sonetto è sempre in due parti, non in tre, e che perciò cdcdcd è senza dubbio da interpretare cdc-dcd. Ma un altro fatto è che la documentazione non permette di stabilire alcun rapporto di successione fra i due schemi di rime. Se consideriamo l'opera di Giacomo da Lentini, l'unica di un solo

autore abbastanza ampia da consentire valutazioni quantitative, 14 sonetti hanno la sirma di modulo abc-abc (cui si deve aggiungere come quindicesima la sirma ugualmente ternaria, nelle rime, di *Eo viso*), ma 9 l'hanno di modulo aba-bab, troppi per parlare di uno schema secondario. Un'altra osservazione che si può fare riguarda le tenzoni. Nel *Repertorio* di Antonelli sono tre le tenzoni, per complessivi dieci sonetti, attribuite al canone ristretto dei Siciliani. In quella fra Iacopo Mostacci, Piero della Vigna e Giacomo da Lentini conservata dal Barberiniano 3953 i tre sonetti hanno tutti la sirma cde-cde; ma nelle altre due, conservate dal Vaticano, questa corrispondenza non è osservata. Nella tenzone fra l'Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini V 326-330 il primo sonetto, V 326 (dell'Abate) ha la sirma cdc-dcd; il secondo, V 327 (del Notaro), cde-cde; il terzo, V 328 (dell'Abate), cde-cde; il quarto (del Notaro), cdc-dcd; il quinto, V 330 (dell'Abate), cde-cde. Nella tenzone fra due anonimi V 331-332 il primo sonetto ha la sirma cde-cde, il secondo cdc-dcd.

I fatti, in altre parole, sono due: il primo, che fin dalle origini cde-cde e cdc-dcd sono ugualmente possibili; il secondo, che cdc-dcd è una sirma ternaria (divisa in due terzine) e non binaria (divisa in tre distici) come potrebbe sembrare. Di ciò si possono dare probabilmente varie interpretazioni; una che mi pare possibile, e che non vorrei perciò dare per certa, è che alla base di questa struttura ci sia una melodia con due volte, in unione con la quale cdcdcd è un modulo ternario cdc-dcd tanto poco ambiguo quanto lo è, anche senza melodia, cde-cde.

Il che non vuol dire che, a partire da un'origine musicale, il sonetto come forma metrica non sia stato presto adibito ad un uso unicamente testuale, come è avvenuto nel tempo per tutte, o quasi, le forme metriche.

Appendice I. La parola 'sonetto'[56]

L'unica occorrenza della parola *sonetto* fra i Siciliani è quella notissima di Rinaldo d'Aquino, *Giamäi non mi conforto* (ed. Comes in *PSs*, 7.6), dove non significa 'sonetto' (la forma metrica), né, credo, «'composizione poetica' in generale» (Comes), ma piuttosto 'canzone' in senso non tecnico, una composizione di parole e musica che il *Dolcetto* cui si rivolge la stanza d'invio (nome proprio o vezzeggiativo, a cui l'editrice ha tolto la maiuscola) dovrebbe fare e mandare in *Soria* per la donna titolare dell'*io* poetico. Meno probabilmente, credo, si tratterà di una melodia senza parole, se vale il confronto con *Gravosa dimoranza* di Guglielmo Beroardi (ed. Berisso in *PSs*, 39.1), in cui il *sonetto fino*, cui il poeta si rivolge alla fine inviandolo alla sua donna, è la canzone stessa (ciò di per sé non dice che questa canzone fosse musicata, ma nemmeno il contrario). Questo significato musicale (canzone, composizione poetica da cantare) si ritrova molto più tardi e in diverso contesto, nella *Tavola Ritonda* («Isotta e Lancialotto cantarono uno sonetto che Lancialotto fatto avea per la reina Ginevra»)[57], nel *Tristano Veneto* («et sapié che cià mai questo soneto non fo arpado se non de mi»)[58], e in Francesco di Vannozzo («cantando in voce da sonetti»)[59]. Per estensione del significato generico, *sonetto* vale 'diceria' (o il fatto oggetto

di diceria) in Rustico Filippi, *A voi, messere Iacopo comare*: «E' forte si cruc[ci]ò di monna Nese / quando sonett'e' udì di lei novello»[60].

Montagnani[61] ha indicato come prima attestazione di *sonetto* nel senso della forma metrica la lettera XXVI di Guittone, in cui designa appunto il sonetto *O grandi secular, voi che pugnate*[62] (con fronte regolare e sirma rinterzata). Vi si possono accostare la lettera di Dotto Reali a Meo Abbracciavacca[63] e quelle di quest'ultimo a Guittone[64], a Bindo e a Dotto[65], in accompagnamento di sonetti. Fra i poeti rappresentati nei canzonieri delle Origini, chiamano *sonetto* dei sonetti Bonagiunta[66], Ubaldo di Marco[67], Chiaro Davanzati[68], Lambertuccio Frescobaldi[69], Pacino Angiulieri[70], gli anonimi di *I' ho sì gran paura di fallare*[71] e di *Va'nne, sonecto, in ka' de' Lambertini*[72]. Da notare l'uso di *sonetto* come esempio di azione semplice e incruenta da parte di Ser Beroardo («Le batalglie non son come sonetti»)[73].

Nella *Vita Nova* l'uso di *sonetto* per la forma metrica è sistematico, come non varrebbe nemmeno la pena di notare; va notato invece che non è fatta distinzione per il sonetto doppio *Morte villana*, e che nelle *Rime* il sonetto doppio *Se Lippo amico* si qualifica «io che m'appello umile sonetto». La voce *sonetto doppio* s'incontra nelle rubriche del Laurenziano, per L 325 *Q[uan]t'aggio ingiegno e forsa in veritade*, e L 335 *Poi dal mastro Guitton latte tenete*, di Terramagnino, rinterzati; come integrazione del correttore per L 321 *Lasso di far più verso*, di Panuccio[74], di schema abAbaB abAbaB CddC DccD, un

oggetto testuale ambiguo fra stanza di canzone isolata, genere al quale lo hanno attribuito Contini e Ageno, e sonetto doppio (con terzine anomale), genere al quale lo ha riassegnato Camboni[75]. Sempre per integrazione si legge *sonetti doppi* in L nella rubrica di 253, in testa alla serie dei sonetti rinterzati morali di Guittone[76].

Cavalcanti, rivolgendosi a Dante (in persona di Amore, secondo De Robertis) in *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, non lascia dubbi sul fatto che il suo sonetto si debba *leggere*: «Se 'l presente sonetto spesso leggi, / lo spirito noioso che ti caccia / si partirà da l'anima invilita»[77]. La persistenza dell'accezione musicale, notata sopra, è un francesismo dei romanzi, come occitanismo della poesia lirica è il nome della forma metrica. Sebbene l'idea che anche il sonetto, nella sua prima origine, sia una forma che ha a che fare con la musica mi paia ragionevole, va detto che essa non è mai supportata da occorrenze esplicite in cui *sonetto* si riferisca alla forma metrica.

Appendice II. Gli schemi del sonetto nel Repertorio di Antonelli

Sonetti 'siciliani'

I sonetti compresi entro il canone ristretto definito da Antonelli (abbreviazioni in tondo) sono 'solo' 39[78]. Tra questi è da segnalare come *unicum* il sonetto del Notaro *Eo viso – e son diviso – da lo viso* (27,21), di schema abababab-aab-aab con un ricco gioco di rime interne, con rime equivoche, derivative,

grammaticali e ricche (Antonelli 1:1)[79]. Gli altri 38 sonetti hanno tutti la fronte di schema abababab e la sirma di due soli tipi fondamentali: (1) di due terzine cdc-dcd, con alternanza binaria delle rime (cd-cd-cd), e perciò divisione ternaria indotta piuttosto dalla sintassi; (2) di due terzine cde-cde, con divisione ternaria indotta dalle rime ripetute; questo secondo tipo può presentarsi modificato, ma non alterato nella sostanza dalla ripetizione di una rima della fronte nella sirma.

1. abababab-cdc-dcd (11 testi)
Abate di Tivoli, (1,2; tenzone) *Oi deo d'amore, a te faccio preghera*.
Giacomo da Lentini, (27,10) *Certo mi par che far dea bon signore*; (27,13; tenzone) *Cotale gioco mai non fue veduto*; (27,16) *Diamante, né smiraldo, né zafino*; (27,24) *Guardando basilisco venenoso*; (27,27) *Io m'agio posto in core a Dio servire*; (27,39) *Ogn'omo c'ama de' amar lo so onore*; (27,40) *Or come pote sì gran donna intrare*.
Anonimi: (72,28) *Dal cor si move un spirito, in vedere*; (72,41) *Fin amor di fin cor ven di valenza*; (72,53; tenzone) *Io no lo dico a voi sentenziando*.

1a. abababab-cdc-dcd con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con una rima interna (1 testo)
Giacomo da Lentini, (27,32) *Madonna à 'n sé vertute con valore*.

1b. abababab-cdc-dcd con rime interne (ma con dubbio espresso da Antonelli) (1 testo)
Giacomo da Lentini, (27,31) *Lo viso – mi fa andare allegramente*.

2. abababab-cde-cde (16 testi)
Abate di Tivoli, (1,1; tenzone), *Con vostro amore facciovi uno 'nvito*; (1,3; tenzone) *Qual omo altrui riprende spessamente*.
Re Enzo, (17,4) *Tempo vene che sale a chi discende*.
Federico II, (18,3) *Misura providenzia e meritanza*.
Filippo da Messina, (20,1) *Oi Siri Deo, cun forte fu lo punto*.
Giacomo da Lentini, (27,1) *A l'aire claro ò vista plogia dare*; (27,11) *Chi non avesse mai veduto foco*; (27,22; tenzone) *Feruto sono isvariatamente*; (27,29)

Lo bascilisco a lo specchio lucente; (27,30) *Lo giglio quand'è colto tost'è passo*; (27,37) *Molti amadori la lor malatia*; (27,41) *Per sofrenza si vince gran vettoria*; (27,44) *Quand'om à un bon amico leiale*; (27,47) *Sì come il sol, che manda la sua spera*.
Mazzeo di Ricco da Messina, (41,2) *Chi conoscesse sì la sua fallanza*.
Monaldo d'Aquino, (46,3) *Un oseletto che canta d'amore*.

2a. abababab-cde-cde con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con una rima interna (1 testo)
Giacomo da Lentini, (27,19) *Donna, vostri sembianti mi mostraro*.

2b. abababab-cde-cde con rime interne (3 testi)
Giacomo da Lentini, (27,7) *Angelica figura e comprobata*; (27,46) *Sì alta amanza à presa lo me' core*; (27,48) *Sì como 'l parpaglion, c'à tal natura*.

2c abababab-cde-cde con ripetizione nella sirma di una rima della fronte:

2c. 1. c = a, d > c, e > d: abababab-acd-acd (1 testo)
Giacomo da Lentini, (27,5; tenzone), *Amor è un desio che ven da core*.

2c. 2. c = b, d > c, e > d: abababab-bcd-bcd (1 testo)
Rinaldo d'Aquino, (60,11) *Meglio val dire ciò c'omo à 'n talento*.

2c. 3. d = a, e > d: abababab-cad-cad (1 testo)
Iacopo Mostacci, (37,7; tenzone) *Solicitando un poco meo savire*.

2c. 4. e = a: abababab-cda-cda (1 testo)
Anonimo, (72,91; tenzone) *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*.

2c. 5. e = b: abababab-cdb-cdb (1 testo)
Piero della Vigna (55,7; tenzone), *Però ch'Amore non se pò vedire*.

3. abababab-aab-aab (1 testo)
Giacomo da Lentini, (27,21) *Eo viso – e son diviso – da lo viso*.

Sonetti 'non siciliani'

Se si considerano i testi appartenenti al 'canone allargato' (e sorvolando in prima istanza su alcuni aspetti di eterogeneità di quest'ultimo), che sono 117[80], ci si ritrova di fronte alla

stessa divisione fondamentale e agli stessi tipi principali, con eccezioni molto modeste:

1. abababab-cdc-dcd (49 testi)
Bondie Dietaiuti, (9,2; tenzone) *Da che ti piace ch'io degia contare*; (9,3) *Gl'occhi col core stanno in tenzamento*; (9,6) *Quando l'aira rischiara e rinserena*.
Chiaro Davanzati, (12,1; tenzone) *Di penne di paone e d'altre assai*; (12,2; tenzone) *Disidero lo pome ne lo fiore*.
Cino da Pistoia, (14,2) *Come lo sol, che tal'altura passa*; (14,3) *Lasso me, ch'io non vegio 'l chiaro sole*.
Maestro Francesco di Firenze, (23,1) *A lo stettar non è simile pena*; (23,7) *Madonna, il vostro amor d'una feruta*; (23,8) *Molti l'amore apellano dietate*; (23,9) *Se non si move d'ogni parte amore*.
Guido Guinizzelli, (32,1) *Lamentomi di mia disaventura*.
Rustico Filippi, (65,1; tenzone) *Due cavalier valenti, d'un paragio*.
MaestroTorrigiano, (70,1) *Amor, s'eo parto, il cor si parte e dole*; (70,2) *Chi non sapesse ben la veritate*; (70,3) *Esser donzella di trovare dotta*; (70,5) *Né volentier lo dico, né lo taccio*.
Anonimi: (72,1) *Ai lasso, di che sono io blasimato*; (72,4) *Allegro di trovar la man distesa*; (72,5) *Al primo ch'io vi vidi, Amor mi prise*; (72,16) *Chi riceve giammai sì fero inganno*; (72,21) *Com'io forte amo voi, viso amoroso*; (72,24; tenzone) *Conosco il frutto e 'l fiore de l'amore*; (72,25) *Conosco 'n vista, gentil donna mia*; (72,37) *Donzella gaia e sagia e canoscente*; (72,40) *Eo sono assiso e man so' gota tegno*; (72,45) *Gentil e sagia donzella amorosa*; (72,50) *Io consiglio ciascuno che bene ama*; (72,56) *I' ò sì gran paura di fallare*; (72,62) *La mia vita è più dura ed angosciosa*; (72,68) *Lo giorno ch'i' non veggio l'avenente*; (72,76) *Madonna, poi m'avete sì conquiso*; (72,77) *Madonna, se 'nver me non dichinate*; (72,83) *Nessun tesauro in terra non à pare*; (72,84) *Nobile donna di corona degna*; (72,85; tenzone) *Non cura nave la rocca d'Amore*; (72,86) *Non è fallo, ma grande canoscenza*; (72,88) *Non me ne meraviglio, donna fina*; (72,89) *Non saccio a che cominzi lo meo dire*; (72,92) *Null'uomo già per contraro ch'avegna*; (72,94) *Oi avenente donna di gran vaglia*; (72,96) *O me lasso, tapin, perché fui nato*; (72,101) *Per qualunque cagion nasce la cosa*; (72,109) *Qualunque donna à pregio di bieltate*; (72,111) *Quando gli ausignuoli e gli altri agielli*; (72,118) *Se ciascuno altro passa il mio dolore*; (72,125) *Si fosse 'n mia vertute ch'io potisse*;

(72,132; tenzone) *Tapina in me, c'amava uno sparvero*; (72,141; tenzone) *Vis'amoroso angelico e clero*.

1a. abababab-cdc-dcd con rime interne (3 testi)
Anonimi: (72,57) *La divina potente – Maestate*; (72,70) *Lo gran valore e la gentil plagensa*; (72,93) *Ogn'uomo à su' voler la 'v'elli intende*.

2. abababab-cde-cde (41 testi)
Maestro Francesco di Firenze, (23,4) *Dolze mia donna, 'l vostro partimento*; (23,6) *Lo vostro partimento, dolze spene*.
Megliore degli Abati, (43,1) *Sì come il buono arciere a la battaglia*.
Noffo Bonaguide, (50a, 1) *Ben posso dir che l'amor veramente*.
Pietro Morovelli, (56,1) *Como l'argento vivo fuge 'l foco*.
MaestroTorrigiano, (70,4) *Merzé, per Deo, se non t'ò fatto fallo*; (70,6) *S'una donzella di trovar si 'ngegna*; (70,7) *Vorrei che mi facesse ciò che conte*.
Ugo di Massa di Siena, (71,2) *Eo maladico l'ora che 'n promero*; (71,3) *In ogne membro un spirito m'è nato*.
Anonimi: (72,6) *Amor discende e nasce da piacire*; (72,13; tenzone) *A te medesmo mi richiamo, Amore*; (72,19) *Come fontana quando l'agua spande*; (72,29) *D'altro amadore più degio allegrare*; (72,30) *D'Amor volendo trarne intendimento*; (72,43) *Francheza di fin core naturale*; (72,48) *Gran disianza aio lungamente*; (72,49) *Guardando la fontana, il buon Narciso*; (72,52) *Io mi lamento d'una mia ventura*; (72,65) *Lo ben fare e lo servireème incontra*; (72,71) *Lo parpaglion, guardando a la lumera*; (72,72) *Lo tropp'orgoglio non ven da savere*; (72,78) *Madonn'eo dotto. – Di che ài dottansa?*; (72,82) *Nel tempo averso om de' prender conforto*; (72,90; tenzone) *Non t'è bisogno lamentar d'Amore*; (72,100) *Per pena ch'eo patisca non spavento*; (72,104) *Poi sono innamorato, vo' servire*; (72,105) *Poss'eo ben dir c'Amor veracemente*; (72,106) *Posto m'avea 'n cuor veracemente*; (72,108) *Qual omo vede molte gioie piagente*; (72,113; tenzone) *Rocca forzosa, ben agio guardato*; (72,119) *Se del tuo amore giunta a me non dai*; (72,120) *Se lo meo core in voi, madonna, intende*; (72,123) *Se pur saveste, donna, lo cor meo*; (72,130) *Tanta bon'allegreza al cor mi tene*; (72,131) *Tanto sono temente e vergognoso*; (72,134) *Tutte le cose c'om non pote avere*; (72,136) *Un'alegreza mi vene dal core*; (72,139) *Vedut'aggio una stella mattutina*; (72,140) *Vertù di pietre aver, d'auro riccheze*; (72,142) *Vorria c'al Dio d'amore, a cui son dato*.

2a. abababab-cde-cde con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con rima interna (1 testo)

Anonimo, (72,67) *Lo folle ardimento m'à conquiso*.

2b. abababab-cde-cde con rime interne (5 testi)
Pucciandone Martelli, (57,4) *Similemente – gente – criatura*.
Anonimi: (72,12; tenzone) *A quei ch'è sommo dicitore altero*; (72,51) *Io doglio c'amo – e non sono amante*; (72,69) *Lo gran valor di voi, donna sovrana*; (72,98) *Per ciò non dico ciò c'ò in voglienza*.

2c. 2. c = b, d > c, e > d: abababab-bcd-bcd (1 testo)
Anonimo, (72,121) *S'eo pato pena ed agio gran martire*.

2c. 3. d = a, e > d: abababab-cad-cad (3 testi)
Ugo di Massa da Siena, (71,1) *Amore fue invisibile criato*.
Anonimi: (72,15; tenzone) *Chi giudica lo pome ne lo fiore*; (72,55) *Io non sapea che cosa fosse amore*.

2c. 5. e = b: abababab-cdb-cdb (1 testo)
Anonimo, (72,81) *Naturale mente animali e planti*.

2c. 6. con ripetizione nella sirma di due rime della fronte, d = a, e = b: abababab-cab-cab (3 testi)
Anonimi: (72,26) *Considerando che Divino Amore*; (72,42) *Fra me spess'ora doglio ed ò pesanza*; (72,8) *Amor m'à veramente in gioia miso*.

2d. raddoppiato: abababab-abababab-cde-cde-fgh-fgh (1 testo)
Maestro Francesco di Firenze, (23,5) *Gravosamente fece gran follore*.

2e. sonetto doppio: aabaabaabaab-cdde-cdde (1 testo)
Pucciandone Martelli, (57,3), *Signor sensa pietansa udit'ò dire*.

2f. con ripetizione di rima interna alle terzine, e = c: abababab-cdc-cdc (2 testi)
Anonimi: (72,54) *Io non credetti certo fallo fare*; (72,117) *S'a torto voglio gli occhi giudicare*.

4. abababab-cde-dce (abababab-cde-cde con inversione nella seconda terzina) (2 testi)
Anonimi: (72,116) *Sanza lo core viver mi convene*; (72,133) *Tu mi prendesti, donna, in tale punto*.

4a. abababab-cde-dce con rime interne (1 testo)

Anonimo, (72,107) *Pozo ’l corpo ’n un loco meo pigliando*.

5. abababab-cde-ecd (abababab-cde-cde con anticipazione di e nella seconda terzina); rime interne (1 testo)
Anonimo, (72,139a; tenzone) *Verace ’l ditto che chi à misura*.

6. abababab-cde-fge (1 testo)
Anonimo, (72,138) *Uno piacere dal core si move*.

7. abababab-cde-edc (rime retrogradate) (1 testo)
Federigo dall’Ambra, (19a, 1) *S’amor, da cui procede ben e male*.

Osservazioni

Rimossi dalle due liste i falsi Giacomo da Lentini, *Re glorioso, pieno d’ogni pietate* (27,45) e Cino da Pistoia, *A vano sguardo e a falsi sembianti* (14,1)[81], e constatato nuovamente che lo schema antico della fronte, l’unico da prendere in considerazione per i Siciliani, è abababab, resta pienamente valida anche l’altra indicazione di Biadene (1888, p. 34), secondo la quale gli schemi fondamentali della sirma, divisa in due terzine, sono due, cioè quello su due rime alternate come nella fronte, cdc-dcd, e quello su tre rime ripetute cde-cde. Si può, come si è visto, modestamente migliorare la descrizione di Biadene osservando che la maggior parte delle varianti antiche allo schema della sirma su tre rime sono riconducibili al tipo fondamentale cde-cde attraverso il meccanismo della ripetizione di rima, cioè della ripresa nella sirma di una rima della fronte, a o b, riutilizzata come rima c, d oppure e. Ma anche prescindendo da tali varianti, i tipi cdc-dcd e cde-cde (compresi i casi con rime interne, che non modificano nella sostanza il tipo fondamentale) sommano

insieme 33 testi su 39 (84,6%) nella prima lista e 99 su 117 (84,6%) nella seconda.

Per la riducibilità di tutti i tipi qui classificati col numero 2 al tipo base del sonetto con sirma a rime ripetute ci si può appoggiare sia sulla verosimiglianza del meccanismo della ripetizione di rima dalla fronte alla sirma, sia sul fatto che tutte le varianti sono molto più rare del tipo base in entrambe le liste, con percentuali tali da rendere poco importante il fatto ovvio che il *corpus* risulta da una selezione operata dagli antologisti e dal caso; esse possono cioè essere considerate come eccezioni (un lieve sentore di forzatura viene solo dal tipo 2f, solo nella seconda lista, per il quale ci si dovrà appellare con più forza al carattere originariamente eccezionale, tanto che nella prima lista non si trova; ma è un tipo che poi diventerà molto meno eccezionale). Invece l'opposizione fra il tipo 1 (rime alternate, base binaria) e il tipo 2 (rime ripetute, base ternaria) è irriducibile con metodi formali: se è vero infatti che si può sostenere, fondatamente, che il binarismo del tipo 1 riguarda la successione delle rime, non il 'ritmo' e la struttura della sirma, che va intesa come cdc-dcd, non c'è invece un modo formale ragionevole di derivare questa successione dal tipo cde-cde, così come non ce n'è uno per la derivazione inversa.

---

[1] Antonelli (1984), Solimena (1980); [e si aggiunga il repertorio dei cosiddetti Siculo-toscani, Solimena (2000)].

[2] Frank (1953-1957), Tavani (1967), Mölk e Wolfzettel (1972).

[3] [Nel convegno a cui questo saggio fu presentato al sonetto era dedicata una relazione a parte, quella di Brugnolo (1999a). Questioni di rima interna erano trattate, nello stesso convegno, da Di Girolamo e Fratta (1999). Per osservazioni sulla rima interna nel repertorio di Frank cfr. Vatteroni (1983)].

[4] Cfr. il capitolo 5. [Gian Paolo Renello mi fa notare che questa predilezione, da cui la funzione di punto di riferimento dell'accento del settenario 'interno' all'endecasillabo, alternativo rispetto all'accento della quarta sillaba, si collega con la percezione immediata del sillabismo fino al limite del settenario tipica dell'italiano, di cui si parla nel capitolo 4, § 3].

[5] Cfr. Antonelli (1984), p. XLV; Beltrami (1983); Vatteroni (1986).

[6] Sanga (1992).

[7] [Atti poi editi in Fassò e Formisano (1999), cfr. in particolare l'intervento di Brugnolo (1999b)].

[8] Brugnolo (1995), pp. 279-286.

[9] [Brunetti (2000)].

[10] Brugnolo (1995), p. 284.

[11] Cfr. Beltrami (1992).

[12] Avalle (1979), pp. 72-76.

[13] Con i dati di Avalle (1979), p. 73: «Ce type de rime représente le 11% du total chez le Notaro (118 cas sur 1073 vers), le 10% du total chez Guido delle Colonne (34 cas sur 315 vers), le 6% chez Tomaso di Sasso (4 cas sur 60 vers), le 16% chez Stefano Protonotaro (34 cas sur 201 vers). La moyenne descend considérablement chez les Toscans». Avalle sembra considerare queste percentuali rilevanti, mentre a me sembrano abbastanza basse da giustificare il discorso svolto nel testo; significativo è invece il calo rilevato nella poesia toscana.

[14] Avalle (1979), pp. 73-74: «En calculant les pourcentages, on a la surprise de constater que le taux de ce type d'homophonie rejoint chez presque tous les poètes du nord représentés dans les manuscrits du 13ème siècle (avec la seule exception de Uguccione da Lodi qui ignore cette possibilité) des valeurs particulièrement élevées [ma non si direbbe, confrontando le cifre]. On part d'un

niveau qui dépasse à peine le 1% dans l'*Istoria* du Pseudo e Uguccione (14 cas sur 1141 vers), pour arriver à 2% dans la *Prière* conservée dans le manuscrit de Lyon (4 cas sur 208 vers), à un peu plus que le 3% dans la *Passion* lombarde du manuscrit du Vatican (8 cas sur 238 vers), presque à 4% dans le *Splanamento* de Pateg (24 cas sur 606 vers), et à 9% dans les *Proverbia* vénitiens (68 cas sur 755 vers). Les valeurs augmentent encore dans le seul poème assonancé appartenant au groupe des textes du nord, c'est-à-dire l'*Antichrist* du manuscrit de Madrid, où l'on trouve non moins de 143 cas d'assonance entre *e* fermé e *i* et entre *o* fermé et *u* sur 426 vers, ce qui représente presque le 34% du total».

[15] Con le parole di Avalle (1979), p. 74, che tende a respingere l'ipotesi che le rime *é*: *i* e *ó*: *u* siano spiegabili «en faisant appel à des raisons (d'ailleurs plutôt mystérieuses) comme la rudesse de ces poètes, la structure jongleresque de leurs oeuvres, et ainsi de suite».

[16] Cfr. il capitolo 7, pp. 277-279.

[17] Brugnolo (1995), p. 281 n. 32; corsivo mio.

[18] Giustamente perciò Antonelli ordina il regesto delle rime siciliane in due serie distinte.

[19] [Sulla lingua dei Siciliani e sulla rima siciliana nei poeti toscani si deve ora citare il capitolo sesto, *Cenni sulla formazione della lingua poetica*, di Castellani (2000), pp. 459-536. Castellani critica l'idea che i toscani ammettessero rime imperfette del tipo che si designa come 'rima siciliana', e pensa piuttosto all'uso di forme prese dalle diverse varietà dialettali loro disponibili (ma il suo saggio è più complesso, e non si può che rimandarvi)].

[20] Sanga (1992), pp. 205-206. Il *De vulgari eloquentia* è qui cit. da Mengaldo (1979); traduzione sua: «poiché vediamo che il volgare siciliano si attribuisce fama superiore a tutti gli altri per queste ragioni: che tutto quanto gli Italiani producono in fatto di poesia si chiama siciliano; e che troviamo che molti maestri nativi dell'isola hanno cantato con solennità, per esempio nelle famose canzoni *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* e *Amor, che lungiamente m'hai menato* […]. Diciamo allora che il volgare siciliano, a volerlo prendere come suona in bocca ai nativi dell'isola di estrazione media (ed è evidentemente da loro che bisogna ricavare il giudizio), non merita assolutamente l'onore di essere preferito agli altri, perché non si può pronunciarlo senza una certa lentezza; come ad esempio qui: *Tragemi d'este focora se t'este a bolontate*. Se invece lo vogliamo assumere nella forma in cui sgorga dalle

labbra dei siciliani più insigni, come si può osservare nelle canzoni citate in precedenza, non differisce in nulla dal volgare più degno, e lo mostreremo più sotto».

[21] Contini (1952); Folena (1964), p. 373: «Als weitere Besonderheit ist festzuhalten, daß für die toskanische Überlieferung der Sizilianischen Schule aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem toskanischen Archetyp zu rechnen ist [...]. In diesem Archetyp war die Toskanisierung offenbar schon verhältnismäßig ausgeprägt, und die verschiedenen Handschriften setzen sie mannigfaltig fort». [Va considerato, come ulteriore particolarità, che per la tradizione toscana dei Siciliani, con ogni verosimiglianza, si devono fare i conti con un archetipo toscano [...]. In questo archetipo chiaramente la toscanizzazione era già relativamente impressa, e i diversi manoscritti la portano avanti in modi molteplici].

[22] Sanga (1992), p. 199.

[23] «Un canzoniere *siciliano* dei Siciliani, vale a dire un serio trattamento librario della loro produzione poetica, non dev'essere mai esistito; devono essere esistite solo raccolte minori, d'occasione, non ordinate. Se è così, si spiegherebbero non solo il totale naufragio della tradizione originaria, che consegue al tramonto della potenza sveva, ma anche le frequenti confusioni attributive nei canzonieri toscani» (Brugnolo 1995, p. 286).

[24] [Cfr. ora Leonardi (2009), p. 140: «... se anche non si potesse parlare di un'unica raccolta archetipica, sicuramente numerosi indizi suggeriscono l'esistenza di quello che potremmo definire un bacino comune di derivazione: macroscopico in questo senso l'identico avvio della serie siciliana in V e in L, con la canzone del Notaio *Madonna dir vo* voglio». Alle pp. 141-142 Leonardi propone di localizzare tale archetipo o bacino comune di derivazione a Pisa; quanto alla possibile iniziativa della corte federiciana, nota a p. 144: «Contribuisce al quadro ora delineato il rapporto privilegiato che la Magna Curia federiciana ebbe in Toscana proprio con Pisa, anche in relazione alle faccende di Sardegna. In questo contesto si potrebbe anche azzardare l'ipotesi di un "quando", un'occasione concreta per l'immissione dei testi siciliani in Toscana, dato che Federico soggiornò a Pisa tra la fine del 1239 e l'inizio del 1240, e poi in altre tre occasioni fino al 1249...». Che la toscanizzazione abbia avuto come centro l'area toscana occidentale è sostenuto con prove linguistiche da Frosini (2001), cfr. in particolare p. 294].

[25] *Quando veggio la rivera* e *Oi amadori, intendete l'affanno*, riediti da Chessa (1995) [poi da Menichetti (2012), pp. 121-140].

[26] Canettieri (1995), pp. 311-312.

[27] Roncaglia (1978), p. 365.

[28] [*Donna, per vostro amore*, nuova ed. Brunetti in *PSs*, 17.3, 53-55].

[29] Roncaglia (1978), p. 386.

[30] Come ricorda Roncaglia (1978) p. 385, le *Laudes creaturarum* erano musicate, anche se la rigatura musicale nel cod. Assisiate 338 è rimasta in bianco.

[31] La più antica ballata ragionevolmente databile raccolta nel repertorio di Pagnotta (1995) è *Sovrana ballata placente*, probabilmente del 1267 (ivi, p. XXIX, n. 1), ma le ballate di Bonagiunta dovrebbero essere più o meno contemporanee o anche più antiche, se valgono le indicazioni cronologiche di Contini nella scheda dei *Poeti del Duecento* (I, pp. 257-259), e potrebbero essere più antiche di quelle sacre di Guittone, se si ammette che queste siano posteriori alla conversione. [Cfr. Menichetti (2012), pp. XIX-XX, secondo il quale Bonagiunta «dev'essere nato al più tardi nel 1224: anzi [...] probabilmente qualche anno prima»].

[32] Andrews (1977), p. 49 [e si chiamano 'mutazioni' perché la melodia comincia a mutare nella prima mutazione, e la seconda mutazione è della stessa melodia della prima e si canta come quella. In volgare tuttavia si chiamano 'piedi'. La quarta e ultima parte si chiama 'volta', e ha nel canto la stessa forma musicale della 'riepilogazione' o 'ripresa'. La prima parte si chiama 'riepilogazione' per il fatto che, secondo l'uso accettato da tanto tempo che non ne resta memoria, avviene che appena finito il canto della seconda volta o di tutto il testo di una ballata i cantanti riprendono e riepilogano e ripetono nel canto la prima parte e la cantano una seconda volta].

[33] II, III, 5 [ed. e trad. Mengaldo (1979): «le canzoni realizzano da sé sole tutto ciò a cui sono tenute, capacità che le ballate non hanno, perché hanno bisogno dei danzatori: ne deriva dunque che le canzoni vanno giudicate più nobili delle ballate»].

[34] [Mengaldo (1979) traduce: «fra tutto ciò che viene cantato in poesia sono le canzoni ad esser conservate con maggior cura, come è noto a chi frequenta i libri»,

dove ‘cantato in poesia’ per *ea que cantantur* ‘le cose che vengono cantate’ induce a prendere ‘cantare’ in senso metaforico].

[35] II VIII 5 [ed. e trad. Mengaldo (1979): «Inoltre bisogna discutere se venga chiamata canzone la costruzione di parole armonicamente disposte, o la modulazione melodica in sé. Al che osserviamo che la modulazione non viene mai chiamata canzone, ma “suono”, o “tono”, o “nota”, o “melodia”. In effetti nessun suonatore di strumento a fiato o a tastiera o a corde chiama la sua melodia canzone, se non in quanto è sposata ad una canzone, mentre i produttori di parole armonicamente disposte definiscono le loro opere canzoni, e così pure, di fronte a tali sequenze di parole depositate in foglietti, anche senza nessuno che le reciti, parliamo di canzoni»].

[36] II VIII 6 [ed. e trad. Mengaldo (1979): «la canzone non è altro che un’azione in sé compiuta di chi formula parole armonicamente disposte in vista della modulazione melodica»].

[37] [Tavoni (2011) traduce «la canzone non appare essere altro che l’azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica»].

[38] *Ibidem* [ed. e trad. Mengaldo (1979): «sia le canzoni, di cui ora ci occupiamo, sia le ballate e i sonetti e tutte le sequenze verbali, in volgare o in lingua regolare, armonicamente disposte in qualunque metro»].

[39] [«che c’insegna a emettere la voce e suoni col canto e con cetre, con organi e con altri strumenti che si accordano gli uni sugli altri, per il piacere degli uomini, o in chiesa per il servizio divino» (ed. Beltrami *et al.* (2007), 1.3.6, testo e trad. a cura di Paolo Squillacioti)].

[40] Schulze (1989).

[41] Antonelli (1994); le citazioni che seguono sono alle pp. 321-322.

[42] [Sul tema del rapporto fra musica e poesia, anche in Italia, si possono leggere i contributi di Lannutti (1999, 2000, 2005, 2008); sul rapporto fra struttura metrica e melodica della canzone, in Provenza e in Italia, Camboni (2012)].

[43] Raimon de Miraval è cit. da Topsfield (1971). [I numeri di repertorio, derivati dalla *BdT*, fanno ora riferimento alla *BEdT*, dove si trovano riunite, con molte altre, le informazioni della *BdT* e quelle di Frank].

[44] Aimeric de Peguilhan è cit. da Shepard e Chambers (1950).

[45] Peire Vidal è cit. da Avalle (1960).

[46] Bernart de Ventadorn è cit. da Appel (1915).

[47] Perdigon è cit. da Chaytor (1926).

[48] Antonelli (1989), p. 42.

[49] [Ed. Squillacioti (1999). La terza *tornada* di un verso non era presente nell'ed. Stroński (1910)].

[50] Antonelli (1989).

[51] Brugnolo (1995), p. 333.

[52] [S'intende per quanto riguarda la destinazione primaria del sonetto, perché, soprattutto nel Cinquecento, la madrigalistica ha largamente usato dei sonetti (per es. e in particolare di Petrarca) come testi da cantare a più voci (come mi fa notare Gian Paolo Renello)].

[53] Brugnolo (1995), p. 322.

[54] [Nella versione stampata negli Atti del Convegno includevo, portando il numero a 40, *Re glorioso, pieno d'ogni pietate* (27,45), su cui cfr. l'Appendice II, in nota].

[55] Biadene (1888), pp. 34-35.

[56] Ho rifatto la scheda già edita negli Atti del Convegno di Lecce. Mi servo del *Corpus OVI dell'Italiano antico* e del *LIRIO*.

[57] Ed. Polidori (1864), cap. 49, p. 180.

[58] Ed. Donadello (1994), cap. 559, p. 525.

[59] Ed. Manetti (1994), *Qual'ira ecterna ti fece volare*, 13.

[60] Ed. Marrani (1999), son. 42,9-10. Lo stesso uso metaforico potrebbe partire dall'accezione di *sonetto* 'forma poetica', sempre senza necessità di ipotizzare un sonetto scritto da qualcuno sul fatto cui si fa allusione.

[61] Montagnani (1986), p. 21, nota 23.

[62] Ed. Margueron (1990), p. 276. Il sonetto (son. 219, ivi, p. 277) è trascritto di seguito alla lettera nel ms. R, mentre in L si trova a c. 118r.

[63] Ed. Meriano (1922), pp. 391-392, ma testo da Avalle (*TLIO*, testo siglato ‘vr’).

[64] Ed. Margueron (1990), XXXI, p. 306; XXXII, p. 312;

[65] Ed. Meriano (1922), p. 383 e p. 399, ma testo da Avalle (*TLIO*, testo siglato ‘zg’).

[66] Ed. Menichetti (2012), son. 15,1-4 «Con sicurtà dirò, po’ ch’i’ son vosso, / ciò ch’adivene di vossi dettati: / ch’i’ ’nd’ho sonetti in quantità trovati / che di malvagi spiriti hanno adosso» (riferito a sonetti del Cavalcanti? Cfr. Menichetti, p. 236).

[67] Ed. *CLPIO*, p. 219: «Novello sonetto mando per mesagio».

[68] Ed. Menichetti (1965), son. 22,1 «Va’, mio sonetto, e ssai con cui ragiona?».

[69] Ed. Minetti (1979), pp. 263-264, in contesto astruso, vv. 19-20: «nom pèra – impera – mente / per sonetti – netti, – detti, – ä mente» (Minetti: «non s’estingua, a causa di quattro sonetti destituiti di senso, l’entusiasmo filo-imperiale»).

[70] Ed. Menichetti (1965), p. 402 «e se ’ntramet[t]er tenzon mi volete / d’amor che fa li suoi amanti gioire, / chiudete in un sonetto vostra intenza».

[71] Ed. Gualdo in PSs, 49.91,12 «Or va’, sonetto, e chielle perdono».

[72] Ed. *CLPIO*, p. 283.

[73] Ed. Minetti (1979), p. 249.

[74] Ed. Ageno (1977), XXII.

[75] Contini (1960), I, p. 313; Ageno (1977), p. 110; Camboni (2011), pp. 30-32.

[76] Non è antica, ma è utile la distinzione terminologica tra *sonetto rinterzato*, con due settenari nelle terzine, secondo il modello guittoniano, e *doppio*, con un solo settenario per terzina, come si trova in Dante.

[77] Ed. De Robertis (1986), XLII, 12-14; per l’interpretazione, cfr. il ‘cappello’ introduttivo, pp. 158-159.

[78] [40 nella scheda edita negli Atti del Convegno, in cui prendevo in esame anche *Re glorioso, pieno d'ogni pietate* (27,45), abbaabba-cde-edc, mettendo pleonasticamente in dubbio l'attribuzione, in quanto, in caso di attribuzione corretta, unico caso così antico di fronte di due quartine a rime incrociate e di sirma di terzine a rime retrogradate. Il sonetto, dal Magliabechiano VII 640 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è nell'elenco delle false attribuzioni in *PSs*, I, p. CVII. Sull'edizione *PSs* dovrebbero ora essere riscontrati tutti gli *incipit* citati in questa appendice].

[79] Antonelli (1989), p. 67 nota che questo è esattamente lo schema della seconda e ultima *cobla + tornada* di Lanfranco Cigala 282,15.

[80] [118 nella lista pubblicata negli Atti del Convegno, da cui va rimosso Cino da Pistoia (14,1), *A vano sguardo e a falsi sembianti*, unico esempio di fronte abbaabba; è nell'elenco della false attribuzioni a Giacomo da Lentini in *PSs*, I, p. CVII; dal Magliabechiano VII. 640].

[81] Cfr. le note 77 e 79.

Capitolo undicesimo

Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti

È il sonetto il centro di questo capitolo, una forma antica della tradizione italiana ma che oggi pone anche nella poesia contemporanea e negli studi più recenti alcuni problemi da affrontare. Si riprendono temi quali il sonetto delle origini – alle origini della codificazione della sua forma – sia da un punto di vista storico-filologico che strutturale; così come si indaga il sonetto dell'età contemporanea, sia affrontato in singoli autori che attraverso una prospettiva più generale.

In prospettiva italiana, il sonetto oggi può essere affrontato da più punti di vista: il primo è quello della resistenza di questa forma attraverso la poesia italiana del Novecento, nonostante e al di là dell'affermazione schiacciante della metrica libera; un altro è quello dell'interesse che hanno rivolto al sonetto gli studi italiani di metrica degli ultimi decenni. Anche una bibliografia molto sommaria mostra come gli studi sul sonetto si siano infittiti dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi, e come abbiano riguardato principalmente due temi: da un lato l'origine o l'invenzione del sonetto o il sonetto delle origini, alle origini cioè della codificazione della sua forma, sia da un punto di vista storico-

filologico (per es. Montagnani 1986, Antonelli 1989, Leonardi 1993, Brugnolo 1995, Larson 2000), sia da un punto di vista strutturale, con particolare riguardo alle caratteristiche numeriche o numerologiche della sua struttura (da Avalle 1990 fino a Pötters 1998 e Desideri 2000); dall'altro lato il sonetto dell'età contemporanea, affrontato nello studio di singoli autori (cfr. Bordin 1994, su Zanzotto, Girardi 1996, su Caproni) o con una prospettiva più generale (cfr. Pastore 1996 e soprattutto Tonelli 2000). Le date fanno capire perché, quando ho messo mano alla revisione del mio manuale di metrica del 1991 per la quarta edizione uscita nell'estate 2002, il sonetto sia stato uno degli argomenti che ho dovuto ripensare più attentamente. Presenterò qui alcune di queste mie riflessioni, anche al di là di quanto ne ho effettivamente travasato nella nuova edizione del manuale.

Comincio dal sonetto del Novecento e dalla fine del Novecento, da un autore nuovissimo e ancora poco noto che raccomando all'attenzione degli italianisti. Jean Robaey è un belga nato nel 1950, che si è trasferito in Italia fin dall'inizio dei suoi studi universitari, e che si è poi dedicato professionalmente alla letteratura francese, di cui è docente all'Università di Ferrara. Autore coltissimo, esperto di letterature classiche e di letterature europee moderne, sempre molto legato alla cultura delle sue Fiandre, Robaey scrive da molti anni un lunghissimo poema, che si intitola *Le sette giornate dell'epica*, di cui ha pubblicato la *Prima giornata* nel 1995 (per dare un'idea, questa *Prima giornata* occupa circa trecento pagine)[1]; nel 2000 e nel 2001 sono uscite la *Seconda* e

la *Terza giornata*, e la *Quarta* è in corso di stampa[2]. L'idea del titolo, ha scritto lui stesso, deriva da *Le sette giornate del Mondo creato* di Torquato Tasso, ma lo spirito di questa impresa, sempre per sua dichiarazione, ma come appare anche evidente, ha a che fare piuttosto con i *Cantos* di Ezra Pound, o con la nostalgia da moderno sognatore di certe grandi opere di età remote nel tempo e nello spazio, come il *Mahâbhârata* indiano. In questo grande poema in versi liberi, in cui sono anzi accentuate certe caratteristiche della versificazione moderna, come l'assenza della punteggiatura e (dal punto di vista della grafia, cioè dell'impressione visiva per il lettore) l'assenza anche delle maiuscole, intere sezioni alludono a forme metriche tradizionali, riprese con assoluta libertà e senza rima; così nella *Prima giornata* troviamo sezioni in strofe di otto versi che alludono all'ottava e in strofe di tre versi che alludono alla terzina, due dei tre metri fondamentali del poema in Italia (il terzo è l'endecasillabo sciolto), e una sezione dedicata a immagini della Fiandra i cui testi sono sonetti trasportati entro la versificazione libera, come questo su cui desidero attirare l'attenzione[3]:

in questa forma che non amo
in questa forma che non capisco
che non fa per me sa di prezioso
e di chiuso senza sviluppo

in questa forma che non am
erò mai mi serve da esercizio
eccomi qua a descriverti
la visione che ebbi stamattina

l'impressione della nebbia che ancor

non si levava era bianca e spessa
copriva i campi fino all’orizzonte

non si vedevano i campi non
si vedeva altro della sola
nebbia bianca tutto era chiuso

Come si vede, la forma del sonetto è ripresa dal numero dei versi, che sono 14, e dalla disposizione grafica in due quartine e due terzine, che corrisponde all’immagine del sonetto nella maggior parte della sua storia (la forma più antica era piuttosto divisibile in 8+6, o anche in 8+3+3). Oltre che dalla disposizione grafica, la divisione fra le due quartine è marcata dall’anafora iniziale della seconda quartina, che riprende quasi identico il primo verso della prima; il passaggio dalle quartine alle terzine è marcato da un passaggio tematico, dalla prima parte metapoetica, poesia sulla poesia, più precisamente poesia sulla forma del sonetto, alla seconda descrittiva o se vogliamo idillica, che mette in versi la visione di un paesaggio coperto dalla nebbia; le due terzine sono distinte e insieme collegate dalla ripresa di *i campi*: (la nebbia) «copriva *i campi* fino all’orizzonte», «non si vedevano *i campi*». Un altro segnale di passaggio fra la prima e la seconda parte del sonetto è dato dal ritmo, che nell’ottavo verso si allarga in un endecasillabo classico e quasi cantabile, «la visione che ebbi stamattina», al solo prezzo di una dialefe *che ebbi*, non proprio petrarchesca ma nemmeno eccezionale nella poesia italiana, dopo sette versi in cui il ritmo è come bloccato, quasi prosastico e come un poco affannoso. Questi primi sette sono veri versi liberi che il lettore individua grazie alla disposizione grafica: il sistema degli a capo funziona cioè come uno

spartito, che permette di individuare le unità da eseguire nella lettura (ad alta voce o mentale), che altrimenti non sarebbero ricostruibili con precisione: si veda per esempio la divisione in due versi, fra il quinto e il sesto, della parola *amerò*. Anche se la tmesi, ovvero la divisione di una parola fra due versi, si trova sia pure raramente nella poesia italiana fin dal Duecento (ma nella poesia regolare si individua facilmente grazie alla rima e alla misura regolare del verso), questa figura eseguita in modo così radicale è spia di un tratto caratteristico della versificazione libera, che annulla la misura regolare del verso, ma tende a marcarne la fine, con l'aiuto della disposizione grafica, con figure estreme di collegamento fra i versi, di *enjambement* e di tmesi che mettono in tensione la divisione e al tempo stesso, con questo mezzo, la sottolineano. Entro questa versificazione libera, un'allusione invece alla poesia italiana prenovecentesca è *ancor* alla fine del verso 9. Anche se non rima con nessun verso nel sonetto, questo *ancor* allude in modo quasi parodistico all'uso delle rime tronche in consonante, di parole che potrebbero dare rime piane (*ancora*, in questo caso), che nella poesia italiana va dal Cinquecento all'Ottocento ed è tipico soprattutto dell'ode-canzonetta, da Chiabrera ai poeti del Settecento ai Romantici; questo uso è stato eliminato da Pascoli, e da Pascoli in poi ha un irresistibile sapore di vecchio (qui, credo, voluto).

Implicitamente, con le caratteristiche della sua versificazione, ed esplicitamente, con questa sua prima parte di poesia che parla della forma metrica, questo sonetto di

Robaey esemplifica bene un fatto molto più generale, che potremmo dire ‘il sonetto come problema’; ovvero il sonetto, forma onnipresente nella poesia italiana persino nel Novecento, si impone anche alla coscienza metrica dei poeti più recenti, ma non può essere trattato come se nulla fosse. Mentre per un petrarchista del Cinquecento o del Seicento scrivere un sonetto è una cosa ovvia, e questa forma gli dà semplicemente uno spazio strutturato entro cui esprimere il proprio discorso poetico o anche la propria abilità, per un poeta moderno questo è un gesto che mette in tensione l’antico con il nuovo, che chiama in causa la cultura scolastica del poeta e insieme la sua capacità di negarla e di esprimersi, anche nella forma, in modo nuovo e personale; e ciò perché un aspetto fondamentale della poesia del Novecento è che la forma metrica non è un dato a priori, uno strumento neutro offerto dalla tradizione, ma è il risultato ogni volta di un progetto individuale, che fa parte dell’invenzione poetica. In altre parole, mentre prima della versificazione libera scrivere un sonetto significava semplicemente adottare una delle forme possibili per la poesia, scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene, irregolare, è sempre un gesto che richiama l’attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione; anche se ha ragione Natascia Tonelli, nel suo bel libro sul sonetto contemporaneo, quando dice che non è vero che nella poesia più recente «il rapporto con la forma chiusa e tradizionale si presenti inevitabilmente come una dinamica di tipo parodico o pur sempre come un recupero che

segna una presa di distanza»[4], o che si tratti, come ha scritto Mengaldo per la poesia degli anni Ottanta che ha fortemente recuperato numerose forme metriche tradizionali, di un ‘recupero archeologico’[5].

Il sonetto recente, insomma, non è o non è necessariamente gioco o parodia; ma l’esigenza di distorcere la forma nel momento in cui la utilizzano, che i poeti avvertono quando più quando meno (e anche in modi estremi, come documenta lo stesso libro della Tonelli), dimostra il fatto ovvio che il rapporto con la metrica tradizionale è necessariamente ‘critico’, anche quando manchi un’intenzione metapoetica esplicita, ovvero quando il poeta utilizzi la forma del sonetto senza esplicitamente parlarne. Si veda per esempio un sonetto di Raboni tratto dai *Sonetti di infermità e convalescenza*, da una raccolta di poesie scritte fra il 1989 e il 1993[6]:

L’ordine di non avere
un solo pelo più in basso
del mento fa come un sasso
raccolto al mare o la cera

d’un santo in un buio basso
lividamente a giacere
sotto vetro fra preghiere
il corpo che a passo a passo

liberato sul più bello
dall’odiosa sincronia
di percezione ed evento

per l’interporsi del lento
flap della preanestesia

va spensierato al macello.

La forma è quella di un ‘sonetto minore’, cioè di versi minori dell’endecasillabo, che ha avuto una fortuna limitata nella tradizione italiana, e un momento di particolare vitalità nel Settecento, col nome di ‘sonetto anacreontico’ (*anacreontiche* si dicevano le forme ‘leggere’ dell’ode-canzonetta)[7]. Questo in particolare riprende la forma del sonetto di ottonari, con rime regolari, a parte un’assonanza di *era* con *ere* al v. 4, e uno schema insolito nelle quartine, ABBA BAAB. Ma se ci si riferisce alla metrica tradizionale, solo tre sono ottonari regolari, con l’accento sulla terza sillaba che nella tradizione italiana è già frequentissimo nella poesia più antica e poi sostanzialmente obbligatorio, cioè i versi 7,9 e 10; gli altri sono versi di otto sillabe con accento libero, che per un orecchio allenato alla versificazione italiana tradizionale sono difficilmente percepibili come ottonari, a meno di soffermarsi a contare le sillabe. Sulla forma del sonetto minore, Raboni ha perciò innestato un vistoso effetto di versificazione libera, facendone un uso critico, anche se in nessun punto di questa poesia allude esplicitamente alla forma.

Andando più decisamente indietro nel tempo, l’esperienza centrale del sonetto del Novecento è quella di Caproni, nei sonetti del *Passaggio di Enea* dei primi anni del dopoguerra. Per esempio questo[8]:

Nella profondità notturna il corno
d’America, dal buio locomotore
sperduto cosa fruga – chi nel cuore

sveglia l'innominabile ritorno
a una paura che conquide? A un sonno
plumbeo più che i millenni, immenso muore
nel deserto di brina un passo – l'ore
ha aggredito quel raglio mentre intorno
cresce il sospiro dell'uomo. E tu ancora
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba
facile delle parole – fai un'acerba
serra di delicato inganno, all'ora
che opprimendoti viva a un tratto serba
per te il lamento che il petto ti esplora.

Qui i versi sono tutti endecasillabi, con una sola irregolarità al verso 11, che ha una sillaba in più (tra la quarta *facile* del*le* e quella che dovrebbe essere la sesta e invece è settima, la tonica di *parole*), ma anche un preziosismo che rinvia a una tradizione antica, *buio* al secondo verso contato come una sillaba sola, imitando un uso saltuario nel Duecento che ricompare di tanto in tanto nella tradizione poetica italiana. Le quartine hanno lo schema di rime più tradizionale, ABBA ABBA, con una sola assonanza (*sonno* al verso 5, in una serie di rime in *orno*), le terzine uno schema non comune, ma catalogabile fra quelli possibili, CDDCDC. Ma, riprendendo la forma del sonetto in modo apparentemente quasi regolare, Caproni la compatta eliminando tutte le pause tra le partizioni tradizionali, quartine e terzine, e anche tra i versi, con una serie di *enjambements* con i quali il discorso cade per così dire senza arrestarsi da un verso all'altro. Di per sé la cancellazione delle pause interne, o di molte pause interne, è una soluzione già sperimentata nella storia: sono famosi, perché ne discutevano già i contemporanei, i sonetti del Della Casa (1503-1556), e Ugo Foscolo (1778-1827) ne diede un

esempio illustre nel sonetto *A Zacinto*; ma Caproni porta questa soluzione all'estremo, con un'intera serie di sonetti che si possono dire, volendo usare una formula, 'scritti tutti d'un fiato' (è anche un fatto di intonazione, di 'tono', di concitazione, al di là del semplice fatto che ci sono molti *enjambements*); così il suo uso del sonetto, che negli anni Quaranta e Cinquanta è molto meno 'normale' che alla fine del Novecento, si personalizza in una forma che è il sonetto ed è al tempo stesso qualcosa di nuovo anche dal punto di vista della struttura metrica.

Se poi si vuole un esempio di cosa vuol dire, al contrario, usare il sonetto in modo non critico, un sonetto che non è un problema ma una forma della grammatica poetica, basti leggerne uno di Gozzano, all'inizio del secolo (*La via del rifugio* è del 1907)[9]:

Sui gradini consunti, come un povero
mendicante mi seggo, umilicorde:
o Casa, perché sbarri con le corde
di glicine la porta del ricovero?

La clausura dei tralci mi rimorde
l'anima come un gesto di rimprovero:
da quanto tempo non dischiudo il rovero
di quei battenti sulle stanze sorde!

Sorde e fredde e buie… Un odor triste
è nell'umile casa centenaria
di cotogna, di muffa, di campestre…

Dalle panciute grate secentiste
il cemento si sgretola se all'aria
rinnovatrice schiudo le finestre.

Dove l'unico tratto che non troverebbe posto nella grammatica tradizionale del sonetto è, a rigore, l'uso di una rima sdrucciola (*povero* ecc.) in mezzo a rime piane; ma la costruzione della forma è direi quasi diligente, scolastica, scandita con precisione per terzine e quartine più che in tanti sonetti di poeti più arditi della tradizione precedente (il che non vuol dire che non sia un bel sonetto, e una poesia ricca di fascino).

Il libro già citato della Tonelli sul sonetto contemporaneo documenta nella poesia degli ultimi decenni tutte le possibili realizzazioni di una molteplicità di forme; sonetti in versi diversi dall'endecasillabo e di struttura interna liberissima, per esempio i *49 sonetti* dell'*Ipocalisse* di Nanni Balestrini, in versi brevi per lo più di due sole parole, o i *Trenta sonetti* di Pier Carlo Ponzini, in versi lunghissimi con partizioni interne marcate da barre semplici o doppie; e anche testi che alludono alla forma del sonetto ma ne sono lontani, come la *Lettera in forma di sonetto* di Annelise Alleva, «costituita da quindici lasse numerate, ma spesso fra loro collegate sintatticamente, formate da versi non riconducibili a misure canoniche o ad un ritmo dominante e fra loro non rimati né assonanzati»[10]; le lasse sono di 14 versi, ma anche di 12 o di 13. Si può dunque attribuire il nome di *sonetto* a composizioni di struttura molto varia, anche se considerando la normalità dei casi, nota più volte la Tonelli, il numero di 14 versi è il dato strutturale fondamentale perché composizioni della forma più diversa possano presentarsi come sonetti. Esistono dunque da un lato una *identità* del sonetto, i caratteri

essenziali che consentono di identificare un testo come un sonetto, o di paragonarlo a un sonetto, e dall'altro un più o meno accentuato *polimorfismo*, una pluralità di forme che, nonostante le loro differenze, possono essere ricondotte al sonetto.

L'identità del sonetto sembra risiedere principalmente nel numero dei 14 endecasillabi; ma se è vero che questo è un tratto originario, è anche vero che il polimorfismo del sonetto non è cosa del solo Novecento, e non risparmia nemmeno il numero dei versi. Andando a ritroso nel tempo, troviamo per esempio nel Cinquecento un lettore di poesia che si mostra (o si finge?) sorpreso di trovar chiamato *sonetto* qualcosa che a lui un sonetto non pare, come può avvenire a chi di noi stia fermo ai manuali di fronte a certe forme novecentesche. Si tratta di Pietro Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua*, dove parla del sonetto (non per darne una descrizione strutturale, ma per dire che nel sonetto alcuni tratti strutturali sono fissi, come il numero dei versi e il numero di due rime nella prima parte, altri variabili, come l'ordine delle rime e il numero delle stesse, due o tre, nella seconda parte), annota che Dante nella *Vita Nuova* chiama *sonetto* una canzone[11]. Con questo Bembo allude ad uno di due testi della *Vita Nuova*, *O voi che per la via d'Amor passate* (nel cap. VII) e *Morte villana, di pietà nemica* (nel cap. VIII), entrambi introdotti come *sonetti* dalla prosa dantesca, ed entrambi 'sonetti doppi', cioè sonetti che, rispetto allo schema consueto di 14 endecasillabi articolati in due parti di 8 e di 3+3 versi, hanno in più un settenario in rima col verso precedente dopo i versi dispari della prima

parte e dopo il secondo verso delle terzine della seconda parte (schema di *O voi* AaBAaBAaBAaB CDdC DCcD; schema di *Morte villana* AaBBbAAaBBbA CDdC CDdC). Questa forma è una riduzione del sonetto rinterzato di Guittone, che ha due settenari in più (rispettivamente dopo il primo verso delle due terzine), ed è precisamente quella trattata col nome di sonetto doppio da Antonio da Tempo. Il trattato di quest'ultimo, scritto nel 1332, era stato edito nel 1509 a Venezia. Non credo che, come deduce Dionisotti nel commento, Bembo ignorasse questa edizione e più in generale il testo di Antonio da Tempo; credo piuttosto che abbia ragione Capovilla, secondo cui Bembo tace volutamente, perché (sintetizzo in due parole) ritiene il vecchio trattato superato e da rimuovere[12].

Il fatto è che al tempo di Bembo il sonetto doppio o rinterzato, al modo di Dante o al modo di Guittone, non si usava più. Questo non vuol dire che non si potessero considerare sonetti dei testi di più di 14 versi; era infatti corrente e si chiamava *sonetto* il sonetto caudato, quello con la coda di tre versi, un settenario rimato con l'ultimo verso della seconda terzina e due endecasillabi a rima baciata, eventualmente con più code fatte allo stesso modo. Si vedano per esempio del Berni il *Sonetto contra la moglie*, con una coda (ABBA ABBA CDC CDC cEE); con due code il *Sonetto contra la primiera* (ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF); con tre code il *Sonetto sopra la barba di Domenico D'Ancona* (ABBA ABBA CDE CED dEE eFF fGG); con otto code il *Sonetto sopra la mula dell'Alcionio*

(ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG gHH hII iLL lMM mNN); tutti intitolati ‘sonetti’ come quelli di 14 versi senza coda[13].

Ma certo il polimorfismo del sonetto cinquecentesco è niente rispetto a quello del Duecento e del Trecento. Basti per questo rinviare alla *Morfologia* del Biadene, sempre fondamentale anche se si basa, per ovvie ragioni di data (1888), su edizioni oggi in buona parte superate, e anche se è insostenibile la sua idea che il sonetto derivi dal montaggio di due strambotti; o anche rinviare ad Antonio da Tempo, il cui trattato registra tutte le possibili variazioni sul tema, rispecchiando per la verità, come è stato detto[14], più che l’uso medio, un gusto accentuato per la sperimentazione di forme metriche eccentriche.

E c’è anche, nel Duecento, un autore che fa ciò di cui Bembo accusa Dante, chiama cioè *sonetto* una canzone, e questa volta per davvero; l’autore è Guglielmo Beroardi, la canzone *Gravosa dimoranza* (vv. 47-50)[15]:

> Dunqua *sonetto* fino,
> cantando in tuo latino – va’ in Florenza;
> a chi m’ave ’n dimino
> di’ ch’eo tuttora ’nchino – sua valenza.

Non si può seriamente accusare il Beroardi di non sapere che quello che ha scritto è una canzone; ma qui *sonetto* vuol dire davvero ‘canzone’, non come nome della precisa forma metrica che così si chiama, ma nel senso in cui genericamente anche noi oggi chiamiamo ‘canzone’ un testo che si canta considerato insieme con la sua musica, né il solo

testo né la sola melodia, ma l'insieme delle due cose. È questo uno dei sensi della parola *cantio* nel *De vulgari eloquentia*, dove Dante dice che i musicisti chiamano i loro prodotti canzoni solo se sono uniti con un testo, mentre si chiamano canzoni i testi scritti per essere musicati, anche quando si leggono privi della musica (II VIII 5).

Stiamo entrando con questo in un dibattito dai molti aspetti, che attraversa gli studi più importanti degli ultimi anni, sul sonetto delle origini (cioè: quali sono i suoi caratteri essenziali) e sulle origini del sonetto (cioè: come è nata questa forma tipicamente italiana destinata a così grande fortuna). Uno dei pochi punti su cui c'è concordia è appunto che il primo significato della parola *sonetto* è musicale, dal provenzale *sonet* diminutivo di *so* che significa 'suono, melodia', dunque 'musichetta', o anche 'canzoncina'. E c'è accordo sostanziale sul fatto che questo è il significato di *sonetto* ('canzoncina', o 'canzone' nel senso di un testo con melodia, o meno probabilmente solo una melodia) nell'unico caso in cui la parola compare in uno dei testi della Scuola siciliana, cioè nella celebre canzone di Rinaldo d'Aquino, *Giammai non mi conforto*[16]:

> Però ti priego, Dolcietto,
> che ssai la pena mia,
> che me ne face un *sonetto*
> e mandilo in Soria.
> Ch'io nom posso abentare
> notte né dia:
> in terra d'oltremare
> istà la vita mia!

Dietro questo accordo c'è l'idea che il sonetto, inteso come la forma metrica che tutti conosciamo, non fosse una forma per musica. Com'è noto, a partire da un saggio di Aurelio Roncaglia del 1978 che si intitola per l'appunto *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel Duecento italiano*[17], ha prevalso in questi ultimi tempi l'idea che la poesia della Scuola siciliana non fosse musicata, diversamente dalla poesia provenzale da cui deriva, e che anzi il carattere non musicale della poesia dei Siciliani sia alla base di una sua caratteristica, cioè l'accentuata elaborazione della stanza della canzone, più complessa di quella provenzale. Questo punto appare oggi meno pacificamente accettabile, ed è in corso un ripensamento da parte di vari studiosi; citerò un saggio di Francesco Carapezza del 1999 sulla canzonetta dei Siciliani come genere musicale, e il mio contributo al Convegno di Lecce del 1998, edito nel 1999, dove avanzo l'ipotesi che anche il sonetto in origine potesse essere musicato[18].

La parola *sonetto*, come ha notato la Montagnani, designa la forma del sonetto per la prima volta in una lettera di Guittone (la XXVI dell'edizione Margueron) a *Iacomo d'Architano*, dove si riferisce al testo poetico che viene trasmesso al destinatario in calce alla stessa lettera: «E sovra d'este parole intendete el sonetto di sotto posto, acciò che vi guardiate, ché v'apertene» (cioè 'quanto a ciò considerate il sonetto che segue in calce, che riguarda questo argomento, perché stiate in guardia quanto a questo'; si tratta di un'esortazione ad amare e onorare Dio rivolta ai grandi signori)[19]. Ma questo testo è già un sonetto di tipo particolare, espressione del vivace

polimorfismo duecentesco, cioè un sonetto con la fronte normale di quattro distici ABABABAB, ma la sirma rinterzata al modo guittoniano CcDdE CcDdE (su base CDE CDE). Dunque il polimorfismo del sonetto compare insieme col nome, non appena questo designa ciò che anche noi, come tutta la tradizione un poco meno antica, usiamo designare con esso. È un fatto però che i 39 sonetti attribuibili alla Scuola siciliana secondo il *Repertorio* di Antonelli sono tutti di 14 endecasillabi, tutti divisibili in due parti 8+6, tutti con fronte di quattro distici ABABABAB; 13 hanno la sirma CDCDCD (uno con rima interna fra il primo verso della sirma e l'ultimo della fronte, uno con rime interne); 20 hanno la sirma CDECDE (uno con rima interna fra il primo verso della sirma e l'ultimo della fronte, due con rime interne); 5 hanno le terzine sempre con rime replicate, ma con la ripresa nella sirma di una rima della fronte (il modulo, cioè lo schema della sirma considerato come se fosse da sola, è sempre ABCABC, come nel caso di CDECDE); uno infine (il celebre *Eo viso – e son diviso – da lo viso* di Giacomo da Lentini) continua nella sirma le rime della fronte con lo schema ABABABAB AAB ABB. E questo di 14 endecasillabi, con possibilità di ulteriori schemi di rime delle terzine, resta il tipo base del sonetto nella tradizione italiana, con la sola ma importante variazione per la quale a partire dallo Stil nuovo lo schema normale delle rime della fronte è ABBAABBA, che tende alla divisione in due quartine ABBA ABBA. Questa, con queste limitate variazioni, è la forma originaria, ed è a proposito di questa forma che ci si può domandare quali ne siano le origini o le ragioni strutturali;

come ha scritto Furio Brugnolo, in termini radicali, nella sua sintesi sulla Scuola siciliana del 1995, la migliore disponibile a tutt'oggi (p. 322).

> Essenziale non è lo schema, il fatto che la fronte sia sempre (nei Siciliani) a rime alternate (ABABABAB), mentre la sirima può scegliere fra due formule, CDECDE e CDCDCD; e nemmeno che tra fronte e sirima vi sia sempre la ripetizione obbligatoria di almeno una parola tematica (aspetto che sottolinea le implicazioni retoriche dell'invenzione del sonetto). Essenziale è il fatto che i versi siano sempre e soltanto quattordici, e sempre e soltanto endecasillabi, e sempre divisi in un gruppo di 8 e in un gruppo di 6, con una bipartizione che ha importanti effetti anche a livello di strutturazione del discorso. Essenziale è l'opposizione – da nessuno messa in dubbio – fra principio binario (o quaternario), nell'ottava, e ternario nella sestina. E così via, con riflessi evidenti anche sull'originaria presentazione grafica di questo tipo di testo, radicalmente diversa da quella della canzone.

(Quanto alla presentazione grafica del sonetto nei canzonieri antichi, bisogna però notare, a mio parere, che questi sono della fine del Duecento, mentre il sonetto si forma prima della metà del secolo, e appartengono all'ambiente toscano, mentre il sonetto si forma nella cerchia dei poeti che ruotano intorno alla corte sveva di Federico II, poi di Manfredi; perciò questo dato non mi sembra così significativo come si tende a dire negli studi recenti).

Nella lunga discussione sul problema, meritano a mio parere una certa attenzione alcuni aspetti che si possono dire 'ideologici'.

Consideriamo sotto questo punto di vista la discussione di Biadene. Secondo lui (pp. 8-11) la forma del sonetto risale allo

strambotto, cioè all’ottava siciliana o *canzuna* di quattro distici ABABABAB, combinato con una seconda parte che uno strambotto vero e proprio non è, ma ne deriva: il secondo strambotto si sarebbe ridotto a tre distici su nuove rime CDCDCD e diviso da sùbito in due terzine per le stesse ragioni di armonia e proporzione interna per cui la prima parte si sarebbe, per la verità più tardi, divisa in due quartine (l’idea che il sonetto derivasse dallo strambotto era già stata proposta da Nicolò Tommaseo, *Dei canti popolari e dello studio critico sui canti popolari di Giovanni Pitré,* «Nuove effemeridi siciliane» 1, 1869, p. 26, cit. da Avalle 1990, p. 501). Questa teoria è stata ripresa da Wilkins (1959), ma non regge, non solo perché questo gioco combinatorio è poco convincente, ma perché tutte le attestazioni dello strambotto sono di molto posteriori all’epoca dei primi sonetti (Wilkins deduceva a ritroso che lo strambotto deve essere esistito prima del sonetto, visto che il sonetto ne deriva, ma questo non è buon metodo filologico). Interessa però notare che Biadene bolla come «un’opinione, la quale si manifesta di per sé inverosimile» (p. 10) quella che il sonetto sia «una creazione individuale»; secondo lui la seconda parte del sonetto è uno strambotto, anche se gli strambotti non sono di sei versi, perché solo nello strambotto è originaria la disposizione delle rime CDCDCD che sempre secondo lui è quella originaria del sonetto (ma per la verità il tipo CDECDE è altrettanto antico). Il concetto di ‘origine del sonetto’ di Biadene prescinde dunque da un atto creativo individuale, anzi lo esclude, con il semplice argomento che ciò è inverosimile; e ciò rimanda ad

un'idea di fondo, romantica e positivistica, secondo la quale le forme metriche sono un patrimonio che si tramanda da una generazione all'altra, modificandosi ovviamente, e anche con innovazioni individuali, ma senza che nulla sia mai creato dal nulla. Si può dare una versione meno ideologica di questa idea riferita all'origine del sonetto: qualcuno avrà bene scritto il primo, ovvero inevitabilmente un sonetto (conservato o perduto) sarà stato scritto prima di tutti gli altri; ma chi l'ha scritto non ha fatto che adottare delle forme già esistenti, apportandovi quel poco o molto di variazioni individuali che ogni autore introduce nella propria poesia, non progettando una nuova forma di cui quel primo testo fosse il primo esemplare.

Anche l'ottava si faceva un tempo risalire allo strambotto, ma nel 1964 Dionisotti ha dimostrato che questa teoria non ha fondamento storico, perché lo strambotto è documentato molto più tardi dell'ottava. Come effetto di questa dimostrazione, anche l'idea della derivazione del sonetto dallo strambotto è stata abbandonata, e da allora la teoria dominante è quella secondo cui il sonetto 'deriva' dalla stanza della canzone o meglio è esso stesso una stanza di canzone isolata, precisamente una stanza con questo particolare schema usata al modo delle *coblas esparsas* provenzali. Non è in realtà un'idea nuova. Il rapporto fra sonetto e stanza si coglie già nel rifacimento in volgare della *Summa* di Antonio da Tempo da parte di Gidino da Sommacampagna (come fa notare Montagnani 1986, pp. 23-24) e nel Cinquecento è affermato chiaramente da Trissino e

ancor più esplicitamente dal Minturno (Montagnani, pp. 26-29); attualmente che il sonetto sia una stanza è affermato con maggiore o minore sicurezza da tutti i manuali correnti (incluso il mio). Si può dunque almeno dire che, a differenza della teoria del sonetto-strambotto, quella che chiama in causa la stanza della canzone non è figlia della ricerca romantica e positivista delle origini; ma anch'essa può essere concepita allo stesso modo. La canzone in lingua romanza, in effetti, non è il frutto di un progetto ad essa rivolto (non è quella che Biadene avrebbe detto «una creazione individuale»), ma nasce dall'adozione di forme della poesia mediolatina da parte dei primi trovatori provenzali, e si trasmette con le sue caratteristiche, modificandosi secondo gli usi dei poeti e delle scuole, ad ogni passaggio da una lingua all'altra (è inessenziale, sotto questo punto di vista, quali altri modelli siano stati presenti all'inizio oltre quello mediolatino, o quali avessero già agito su quello mediolatino, che a sua volta ha una sua storia). A sua volta l'uso di una stanza isolata è già documentato in provenzale, anzi, come ha dimostrato Antonelli nel suo studio sull'*Invenzione del sonetto*, ha acquistato una sua importanza e una sua collocazione nel sistema dei generi proprio in quei settori della poesia provenzale cui maggiormente è rivolta l'attenzione dei Siciliani.

Insieme con la teoria che il sonetto sia una stanza di canzone o ne derivi, si è nel frattempo affermata anche l'idea che il sonetto sia non un «metro di tradizione, un metro cioè costituitosi per gradi in un decorso storico di una certa

durata», ma un «metro d’invenzione», cioè frutto di quella «creazione individuale» che a un Biadene pareva di per sé assurda. Sono parole di Marco Santagata in *Dal sonetto al canzoniere*, del 1979 (cito dalla seconda ed., 1989, identica in questa parte); l’autore osservava che tutti ‘oggi’ (cioè allora) concordavano sulla seconda ipotesi, considerando ‘inventore’ Giacomo da Lentini. E infatti non a caso il saggio di Antonelli (1989), che più di tutti ha cercato di verificare l’ipotesi del sonetto-stanza nel confronto con la tradizione provenzale della canzone e della *cobla esparsa*, si intitola *L’«invenzione» del sonetto* (sia pure con prudenti virgolette), riecheggiando non a caso il saggio di Roncaglia del 1981 su *L’invenzione della sestina* (senza virgolette).

‘Invenzione’ presuppone un ‘inventore’, e infatti dietro i saggi di Roncaglia e di Antonelli ci sono due nomi e cognomi, Arnaut Daniel e Giacomo da Lentini. Per questo modo di vedere la cosa, si può passare per confronto alla discussione che è stata a lungo accesa e non si può dire conclusa intorno all’ottava rima, che secondo alcuni è ‘invenzione’ di un inventore che si chiama Giovanni Boccaccio (Dionisotti, Roncaglia, Gorni), secondo altri ha le sue ‘origini’, ovvero si è formata attraverso un processo più complesso e sostanzialmente collettivo, nell’area della poesia laudistica e dei cantari (Balduino); e si può pensare all’inventore degli inventori, la cui attività demiurgica non è messa in dubbio da nessuno, a differenza di quella di Boccaccio, il Dante della terza rima. A questa infatti, come in altri casi in cui si parla di invenzioni e inventori, si cercano piuttosto dei ‘precedenti’,

come, nel caso, il serventese, che ha ‘origini’, o il sonetto, che ha o avrebbe un inventore. Si può osservare di passaggio che questo tipo di discorso riguarda ‘forme metriche’, cioè strutture fondate sulla combinazione di versi e sui rapporti fra loro, in particolare mediante la rima. Se invece si parla di tipi di verso, si può ricordare che gli antichi, tradizionalmente, nominavano alcuni versi – greci o latini di origine greca – dal nome di un loro ‘inventore’: l’alcaico da Alceo, il saffico da Saffo, l’alcmanio da Alcmane e così via; ma se si passa alla tradizione romanza, il discorso sembra essersi posto sistematicamente in termini di ‘origini’. ‘Inventori’ di versi al lavoro si considerano invece gli sperimentatori delle varie forme della metrica cosiddetta ‘barbara’, forse anche qualche poeta moderno nell’ambito della metrica libera, ma in questo campo il concetto di ‘invenzione’ sembra portare con sé una certa connotazione di artificialità.

In assenza di riscontri documentari che per tutti i casi citati mancano (forse non per caso), sostenere che un metro sia ‘di tradizione’ o ‘d’invenzione’ è sostanzialmente, se non un atto di fede, una presupposizione ideologica. Ma poiché il caso della sestina ha degli elementi in comune con quello del sonetto (anche la sestina è una ‘forma fissa’, anzi molto più del sonetto, perché le variazioni storicamente note sono molto più marginali ed episodiche), si può almeno dire (come ho già scritto)[20] che Arnaut Daniel non l’ha affatto inventata, cioè precisamente non ha inventato la sestina come forma metrica. Arnaut ha composto *una* canzone che corrisponde a tutte le regole del suo genere metrico, dotandola

individualmente di una serie di caratteristiche consentite dal sistema, ma che la rendono diversa da tutte le altre scritte prima; lui stesso non ne ha scritte altre, non l'ha quindi considerata una forma ripetibile, uno schema da riempire quante volte si vuole di nuovi contenuti, come sono le 'forme fisse'. Nella storia della poesia provenzale questa forma è poi ripetuta due volte, ma nello stesso modo in cui ciò avviene per molte canzoni, cioè in sirventesi costruiti per imitazione di struttura di una canzone preesistente, di cui si riutilizza la melodia. Dante a sua volta ha imitato la canzone di Arnaut una volta sola, per giunta modificandola, con la sostituzione dell'ottonario del primo verso di ogni stanza con un endecasillabo; e volendo sperimentare in proprio un sistema di parole-rima ruotate di stanza in stanza, ha scritto *novum aliquid atque intentatum*, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, cui non si è legato stabilmente un nome (come l'improprio 'sestina doppia', o il più appropriato 'canzone ciclica') perché le imitazioni sono rimaste circoscritte a qualche episodio (si ricorderà Cino Rinuccini)[21]. Petrarca, quanto allo schema, non ha fatto che riutilizzare il modello dantesco, ma, lui sì, ripetendolo numerose volte, ne ha fatto una 'forma fissa' reiterabile a piacere e l'ha imposta con il suo esempio alla tradizione successiva. Niente dimostra, ma niente nemmeno impedisce che lo stesso sia avvenuto per il sonetto: può essere che il primo sonetto sia stato pensato come una 'forma fissa', ma può anche essere che sia stato scritto semplicemente applicando ad un testo particolare le possibilità costruttive offerte dal sistema, e che per qualche

ragione questo testo sia poi divenuto un modello riutilizzabile e ripetibile, forse già per il suo primo autore, forse per altri.

All'idea che il sonetto sia in sostanza una stanza di canzone sono state mosse alcune obiezioni; le due principali sono riunite insieme da Avalle nel saggio del 1990. La prima consiste nell'osservazione che non si conoscono canzoni le cui stanze siano fatte come il sonetto; la seconda che questa teoria non spiega perché Dante nel *De vulgari eloquentia* assegni la canzone allo stile elevato e il sonetto allo stile medio-basso. Ma se vale la corrispondenza fra sonetto e *cobla esparsa*, quest'ultima è già in provenzale un genere di rango inferiore rispetto alla canzone; il problema è semmai che nella pratica di Dante e dei poeti a lui più vicini il sonetto ha un impiego per il quale è difficile parlare di stile medio-basso, e ciò continua a fare difficoltà quale che sia l'origine del sonetto. E che il sonetto, per Dante, sia cosa diversa dalla canzone discende dal fatto che per lui la canzone è per definizione una forma pluristrofica: «una struttura (*coniugatio*) in stile tragico (cioè in stile elevato) di stanze uguali senza ritornello su un tema unitario» («equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio», II VIII 8).

Avalle deduce dalle sue obiezioni che bisogna superare il concetto di 'derivazione' (p. 502):

> A questo punto sorge la domanda se la questione delle origini debba rimanere ancorata alla dimensione diacronica del problema, alla teoria, insomma, della derivazione, e non sia, invece, necessario tentare l'altra strada della creazione *ex nihilo*, e cercarne altrove il

modello originario. Tale possibilità ci viene suggerita da un paio di interrogativi quanto meno inquietanti:
per quali ragioni il sonetto *simplex* l'ha sempre spuntata nei confronti delle altre sottospecie, quelle, tanto per intenderci, elencate da Antonio da Tempo?
E ancora:
anche se l'ipotesi della derivazione del sonetto dalla stanza della canzone fosse quella corretta, e indipendentemente dal fatto che non si danno stanze della canzone strutturate nel medesimo modo del sonetto, perché è stata scelta la soluzione ferma e intangibile
4·2 + 3·2
e non un'altra?

(Fra parentesi, va ripetuto però che 4·2 + 3·2 è un'evoluzione rispetto alla forma più antica, che è 8 + 3·2 se non 8 + 6). Avalle svolge poi una lunga discussione intorno al significato del 4 (il quadrato) e del 3 (il triangolo) nella cultura matematica, numerologica, alchimistica, riprendendo alcune idee di Pötters (1983) e anticipando l'impostazione del libro dello stesso sulla *Nascita del sonetto* (1998).

Alla teoria esposta da quest'ultimo, come risposta all'interrogativo su quali caratteristiche abbiano fatto del sonetto, da sùbito, una forma fissa e di così grande successo, ha dato recentemente molto credito uno dei migliori esperti di poesia antica, Furio Brugnolo, che ha presentato il libro in anteprima al convegno di Lecce del 1998 e ne ha scritto la prefazione.

L'argomentazione di Pötters si fonda sui 'numeri' del sonetto. Alcuni di questi si ricavano direttamente, cioè il 14, numero dei versi, e l'11, numero delle sillabe per verso (pleonasticamente – e comicamente – l'autore dispone in una griglia versi e sillabe di un sonetto di Giacomo da Lentini e di uno di Borges, per contarli, e sciorina citazioni di

Antonio da Tempo, Pieraccio Tedaldi e Antonio Pucci per dimostrare che il sonetto secondo loro è fatto di 14 endecasillabi: infatti lo dicono); ne consegue che il totale delle sillabe è 154. Inoltre, dalla trattatistica antica e dall'analisi dei diversi tipi di disposizione grafica nei manoscritti (l'una e l'altra fonte, si noti però, sensibilmente più tarde del periodo dell'*invenzione*), si ricava che la struttura fondamentale è di 4 *copulae* + 2 *voltae*, ovvero 4 · 22 + 2 · 33 sillabe; in particolare la disposizione in colonna ci dà una struttura 14 · 11, quella con due versi per riga (comune al Vaticano Latino 3793 e a Petrarca) ci dà 7 · 22, quella con due versi per riga nella prima parte e con le terzine ognuna su un rigo e mezzo conferma la divisione, descritta anche dalla trattatistica, in due parti fondamentali il cui rapporto è 8 : 6 ovvero 4 : 3 ovvero (moltiplicando 8 e 6 per le sillabe di ogni verso) 88 : 66.
I numeri 14 e 11, 7 e 22 e il rapporto 4 : 3, viene dimostrato con ampie citazioni, sono fondamentali nelle fonti matematiche del tempo per il calcolo del cerchio e delle figure circolari, e in particolare nel calcolo delle parti della *figura magistralis* (cerchio, quadrato circoscritto e quadrato inscritto) e dei rapporti fra queste parti. Ne conseguono due figure fondamentali:
a) il *cerchio del sonetto*. Il rettangolo del sonetto (11 · 14) è identico alla figura rettangolare data dal diametro di un cerchio di misura 14 e dal quadrante rettificato dello stesso cerchio, di misura 11. La combinazione di 7 e 22 si verifica nella disposizione grafica su 7 righe: cerchio di raggio 7 e mezza circonferenza 22 (soluzione di Petrarca). Se si parte da una *figura magistralis* che abbia come area del quadrato inscritto 154 (area del rettangolo del sonetto), le misure 88 (4 · 22) e 66 (2 · 33 oppure 3 · 22) sono rispettivamente l'area dei quattro settori compresi fra il cerchio e il quadrato inscritto (88), e l'area dei 4 settori compresi fra il cerchio e il quadrato circoscritto (66). «Concludiamo: la strutturazione interna del sonetto – quella sua enigmatica bipartizione asimmetrica che da sempre ha affascinato i poeti e messo in crisi i filologi – è descrivibile e illustrabile con i parametri contenuti nella nostra teoria del sonetto» (p. 93).
b) Il *rettangolo del sonetto*. Dato il rettangolo di lati 11 e 14, l'autore si concentra sulle proprietà della diagonale (17,8045…) che lo divide in due triangoli rettangoli, detta (p. 124) «linea diagonale che collega la prima con la 154ª sillaba del sonetto» (questo dato è il più astratto dal

> testo fra tutti quelli considerati); «… le misure del triangolo del sonetto si possono combinare in modo tale da dar sempre approssimazioni per eccesso o per difetto della *parte aurea dell'unità*» (p. 106). In effetti il cateto 11 è sezione aurea dell'ipotenusa (medio proporzionale fra l'ipotenusa e l'ipotenusa – 11); di conseguenza il rettangolo che ha come lati il cateto 11 e l'ipotenusa è aureo (un lato è sezione aurea dell'altro). Inoltre l'area del cerchio inscritto nel quadrato costruito sul cateto 14 (circa 154) è medio proporzionale fra il cerchio inscritto nel quadrato costruito sul cateto 11 (circa 95) e il cerchio inscritto nel quadrato costruito sull'ipotenusa (circa 249).
>
> Segue (da p. 126) una descrizione della presenza del rapporto aureo in oggetti naturali e in oggetti d'arte, «… cospicua serie di esempi e di argomenti su cui impostare una ragionevole discussione sugli aspetti matematici della struttura del sonetto» (p. 125). E ancora a p. 153: «… nel sonetto, interpretato come rettangolo dai lati 11 e 14, abbiamo riconosciuto una figura geometrica che contiene un coefficiente di proporzionalità fondamentale. La relazione esistente tra gli elementi metrici basilari del sonetto è infatti identificabile con lo stesso rapporto che dà origine all'effetto di armonia in molti oggetti naturali e in numerosi oggetti artistici, e che è descritto in vari trattati filosofico-scientifici dai pitagorici fino ai moderni teorici della geometria dei frattali: il rapporto aureo».
>
> Si conclude (p. 168) che «Il sonetto è geometria in forma metrica o, più precisamente, trasposizione poetica di due valori numerici fondamentali nelle scienze del Medioevo: 14 e 11».

Al termine della sua presentazione al convegno di Lecce, Brugnolo mostra di aspettarsi, soprattutto dagli italiani, un dissenso apodittico, diciamo una semplice scrollata di testa, e propone qualche regola per chi invece volesse opporre a Pötters una controdimostrazione (pp. 105-106; numero i punti in parentesi quadra):

> Saranno certamente pochi, soprattutto in Italia, coloro che sceglieranno di motivare il loro eventuale dissenso nell'unico modo scientificamente equo e accettabile: quello di una controdimostrazione altrettanto fondata e documentata. La

dimostrazione, per esempio, di qualcosa del genere: [1] che tra la sfera delle scienze matematiche (e geometriche) e quella della letteratura non si danno nel Medioevo – e in particolare nella Scuola siciliana – comunicazioni e interferenze, sono compartimenti stagni; oppure: [2] che i valori 11, 14, 154 ecc. sono solo alcuni tra i molti che i matematici dell'epoca utilizzavano per il calcolo del cerchio e delle operazioni connesse; oppure: [3] che quei valori ricorrono, come misure basilari, anche in altre forme metriche dell'epoca o successive (cessando dunque di essere peculiari del sonetto); oppure: [4] che la "fissità" e la predefinizione delle misure del sonetto, che io continuo a considerare il fatto centrale (e quello già da solo basterebbe a giustificare un approccio matematico e numerologico), è invece qualcosa di accessorio o non pertinente, e comunque trascurabile rispetto, per esempio, allo schema delle rime; oppure: [5] che esistono antefatti o antecedenti della forma-sonetto assai più probanti di quelli finora proposti; e così via.

Ora, [1] che nell'ambiente della corte di Federico II ci fosse chi conosceva bene la matematica e la geometria e che avesse a che fare coi letterati e coi poeti è cosa sulla quale si può consentire facilmente, e che [2] per il calcolo del cerchio e delle operazioni connesse si utilizzassero in particolare i valori 11, 14, 154 ecc. sembra emergere chiaramente dalla documentazione allegata. Che poi [3] tali valori ricorrano come misure basilari solo nel sonetto è ovvio per principio: solo il sonetto è fatto di 14 versi di 11 sillabe, e tutti gli altri valori addotti per la discussione derivano da questi primi due, con operazioni di vario grado di accettabilità. Considerare il numero totale delle sillabe delle due parti del sonetto non è di per sé irragionevole, perché ancora Dante (come Pötters avrebbe potuto dire) fonda un ragionamento sulla disposizione e relazione reciproca delle due parti della stanza (*habitudo* di fronte con volte, piedi con sirma, piedi con volte)

non solo sul numero dei versi, ma anche sul numero complessivo delle sillabe, per cui, per es., una fronte di cinque settenari supererebbe per numero di versi, ma sarebbe superata per numero di sillabe da due volte di due endecasillabi ciascuna (*De vulgari eloquentia* II XI; l'es. al § 4), e introduce tutto ciò come «maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit: quapropter diligentissime videtur esse tractanda» (§ 1) ['la parte più importante di ciò che riguarda la tecnica: e in effetti essa consiste nella partizione della melodia da un lato, nell'intreccio dei versi e nella relazione fra le rime dall'altro. Bisogna perciò trattarne con la massima diligenza' (Mengaldo)]. Se si parla invece della diagonale del rettangolo di lati 11 e 14 e dei rapporti matematici che la riguardano, si considerano ancora numeri, ma si sono perse per strada le sillabe, ovvero non si parla più di un testo né di un modello di testo, ma di entità astratte sulle quali si può speculare prendendo il testo come un semplice pretesto. Quanto poi [4] alla fissità e predeterminazione delle misure del sonetto, non si negherà che essa sia un fatto centrale, anche se il polimorfismo del sonetto nella storia dovrebbe un poco relativizzarla, e anche se, non divenendo perciò trascurabile, essa si lega con altri tratti quali appunto lo schema delle rime. Ma qui si rischia la petizione di principio, se si adduce la teoria dell''invenzione' matematica come spiegazione della fissità delle misure, e poi la fissità delle misure come conferma di tale teoria.

Ammesso tutto ciò che si può ammettere, restano a mio parere da dimostrare due punti. Il primo, che davvero Giacomo da Lentini o chi per lui abbia compiuto i ragionamenti postulati dalla teoria (non che li potesse compiere), considerando che un sonetto poteva essere scritto la prima volta, dico esagerando, persino per caso, e comunque nell'ambito di un'arte combinatoria che era già molto libera in provenzale e poteva esserlo ancor più in Italia. Il secondo, che la replicazione della forma del sonetto sia dovuta a proprietà che tutto sono meno che facilmente percepibili: anche a voler dare la massima importanza ai rapporti aurei, qui non si parla dell'armonia di forme visibili (il rettangolo aureo in architettura) o udibili (rapporti aurei in accordi musicali), ma di calcoli complessi su proprietà considerate astrattamente; già diverso sarebbe se per es. gli 8 versi della prima parte fossero sezione aurea del tutto, o se il numero delle 11 sillabe fosse sezione aurea del numero dei 14 versi. Superata la fase iniziale, la replicabilità e la replicazione del sonetto dipendono semplicemente, a mio parere, dal fatto che ne esistono già molti, e andando avanti ne esistono sempre di più; se quei calcoli fossero la motivazione della forma, si dovrebbe pensare ad una fase iniziale in cui uno o più poeti abbiano voluto coscientemente costruire una forma che li permettesse, e questa o è una cosa che si prova con argomenti di fatto, oppure è un'assunzione ideologica tanto quanto l'idea della tradizione popolare dei metri che piaceva ai romantici (tanto più è necessaria una dimostrazione di fatto, non in termini di possibilità, perché si tratterebbe di un

caso del tutto unico, non paragonabile, come si è visto, nemmeno a quello della sestina).

Piacerebbe, naturalmente, poter additare (punto 5 di Brugnolo), «antefatti o antecedenti della forma-sonetto assai più probanti di quelli finora proposti». Eppure, ripeto di nuovo, la forma della *cobla esparsa* si presta ancora bene, se, anche al di là della casistica esplorata da Antonelli, la prendiamo con le caratteristiche che potevano parere essenziali in un ambiente di iniziatori che avevano di fronte una tradizione multiforme in un'altra lingua: un testo breve per musica, non strofico, articolabile con ripetizioni di frasi melodiche. Al grande lavoro svolto da Antonelli nel saggio del 1989, che dimostra la sostanziale possibilità dell'ipotesi, si aggiunge ora un'osservazione importantissima di Pär Larson, che ha fatto notare come un testo di Sordello, sia veramente simile a un sonetto[22]:

> Dompna valen, saluz e amistaz,
> e tot qan pot de plaiser e d'onor
> vos manda sel, ses cor galiador,
> qe vostre hom es et a vos s'es donaz.
> Vos qer merceis, qomandar li dignas
> vostre plaiser e tot qant vos bon sia,
> qar vostre hom sui e per vostre m'autrei,
> e tot qan vos amaz, am e soblei.
>
> E qer merceis a vostra[s] dignitas,
> al gran saber, a la fina beutaz,
> qe mi dignas tenir per servidor
> asci cum sel q'es vostre domnegaz;
> qar, per ma fe, tan vos am e golei
> cum las clartas des oil[z] ab cui eu vei.

> Valente donna, saluti ed espressioni di amicizia, [augurandovi] tutto il piacere e l'onore che può, vi manda, senza cuore ingannatore, colui che è vostro vassallo e si è donato a voi; vi chiedo pietà, [pregandovi che] gli vogliate comandare ciò che vi piace e tutto ciò che vi sia gradito, poiché io sono vostro uomo ligio e mi dono a voi come cosa vostra e amo e supplico tutto ciò che voi amate.
> E chiedo mercé alla vostra dignità, al [vostro] grande senno, alla [vostra] perfetta bellezza, [pregando] che vi degniate di tenermi per servitore, così come colui che è vostro vassallo; poiché, in fede mia, io vi amo e vi desidero ardentemente così come la luce degli occhi con cui vedo.

Questo non è un frammento di due strofe di otto versi, con la seconda mancante degli ultimi due, perché lo schema dei secondi sei versi è diverso, nella parte corrispondente, da quello dei primi otto; per la stessa ragione non si può trattare di una *cobla esparsa* seguita da una *tornada*, perché lo schema di una *tornada* di sei versi dovrebbe essere uguale a quello degli ultimi sei versi della stanza. Lo schema delle rime non è quello di un sonetto, ma come nel sonetto i 14 versi sono ripartiti 8+6, e l'inizio della seconda parte riprende un sintagma della prima parte (*qer merceis* al v. 5, *E qer merceis* al v. 9) come avviene in quasi tutti i sonetti della Scuola siciliana, come ha messo in luce Menichetti nel 1975. Non si deve naturalmente vedere questo testo come un antecedente del sonetto, non foss'altro perché non è databile (sebbene possa appartenere ad anni vicini alla fase antica della Scuola siciliana), ma si può escludere che sia un'imitazione del sonetto dei Siciliani, perché i poeti italiani, quando hanno voluto rifare il sonetto in provenzale, l'hanno rifatto tale e quale (si vedano i due sonetti in provenzale di Dante da Maiano e quello di Paolo Lanfranchi di Pistoia).

Non fa dunque particolare difficoltà l'ipotesi che chi ha scritto il primo sonetto abbia in sostanza composto una stanza di canzone. Per quanti modelli di stanze fossero disponibili, non c'era una ragione cogente perché qualsiasi stanza nuova dovesse corrispondere ad un modello già dato; il problema non è come spiegare un singolo testo fatto come il sonetto, ma come spiegare perché questa forma sia subito parsa ripetibile e sia stata di fatto ripetuta con tanto successo, diventando una forma fissa. Quanto a questo si può formulare un'ipotesi indimostrabile come le altre, ma ragionevole almeno perché coerente con il sistema della poesia delle corti europee dell'epoca, dove la poesia lirica in volgare è sempre per musica, e la ripetizione della struttura formale è l'altra faccia di quella della melodia: alle origini ci sarebbe il successo di una melodia, un *sonetto* appunto, che avrebbe trascinato la scrittura di numerosi testi della stessa forma, tanto da creare rapidamente una moda e una forma metrica a sé anche al di fuori dell'uso musicale. Non ci dovremmo almeno più domandare (come giustamente è stato fatto) il perché di una tale frequenza dell'endecasillabo in un ambiente poetico avaro di endecasillabi nella canzone, e soprattutto non incline ad usare l'endecasillabo da solo, perché l'eccezione sarebbe una sola, il primo esemplare.

---

[1] Robaey (1995), e cfr. Robaey (1990).

[2] [Le 'sette giornate dell'epica' sono venute a compimento con *L'epica*. *Le sette giornate* (Robaey 2007), ma con esse non è terminata *L'epica*, la cui elaborazione continua con ulteriori poemi in parte già pubblicati].

[3] [Ora in Robaey (2007), I, p. 46].

[4] Tonelli (2000), p. 12.

[5] Mengaldo (1988), pp. 577-578.

[6] *Ogni terzo pensiero*, in Raboni (1997), p. 262.

[7] Cfr. Zucco (2001).

[8] In Zuliani (1998), p. 125.

[9] In Rocca (1980), p. 98.

[10] Tonelli (2000), p. 48; si tratta di Nanni Balestrini, *Ipocalisse*, Milano, Scheiwiller, 1986; Pier Carlo Ponzini, *Trenta sonetti*, Milano, Garzanti, 1991; Annelise Alleva, *Lettera in forma di sonetto*, «Paragone», 452, 1987.

[11] *Prose della volgar lingua*, ed. Dionisotti (1966), II, XI.

[12] Capovilla (1986), pp. 142-146.

[13] Ed. Bàrberi Squarotti (1969).

[14] Gorni (1993), p. 74.

[15] In Catenazzi (1977), pp. 85-87.

[16] Da Avalle (1992), V 32, con ritocchi grafici.

[17] Roncaglia (1978).

[18] Carapezza (1999) e, in questo volume, il capitolo 10.

[19] Cfr. il capitolo 10, appendice I.

[20] In Beltrami (1996a).

[21] Cfr. l’ed. e il commento di Balbi (1995).

[22] Larson (2000), p. 112: «… quanto di più simile […] a un sonetto, nonostante il diverso schema rimico, che si possa trovare nella poesia provenzale prima di Paolo Lanfranchi e Dante da Maiano».

Capitolo dodicesimo

Appunti e ricerche sul metro della *Caduta*

Il capitolo si concentra sull'opera del Parini, e in particolare sulla "Caduta", la cui metrica è difficilmente inquadrabile. Scopo del saggio presentato è ricostruire i precedenti di questo metro, e nello stesso tempo collocarlo adeguatamente nello svolgimento dell'opera pariniana, per giungere, nell'insieme, ad una sua conveniente caratterizzazione, nei suoi aspetti, che risulteranno non negati, ma meglio specificati, di originalità e di unicità.

1. L'ininterrotto sperimentalismo metrico che accompagna in tutto il suo svolgimento l'esperienza poetica pariniana si può dire caratterizzato da un lavoro di assunzione e rielaborazione dall'interno di forme metriche offerte al Parini dalla tradizione e dall'ambiente settecenteschi[1]. Così il lungo dibattito e gli esperimenti intorno all'endecasillabo sciolto trovano il loro sbocco nel più che trentennale lavoro pariniano sugli endecasillabi del *Giorno*[2]; la tradizione canzonettistica radicalmente rimaneggiata sfocia nelle agili, ma non cantabili sestine di settenari; da Savioli si giunge a *Sul vestire alla ghigliottina*[3].

Il metro della *Caduta* pare refrattario a questo tipo di inquadramento. Usato una volta sola dal Parini nel 1785, senza precedenti nella lirica italiana, pare sorgere isolato per

adeguarsi alla necessità espressiva di un breve momento; un solitario colpo di genio del quale non facilmente si scorgono i legami e le connessioni con precedenti di qualsiasi tipo.

Così la critica ha sottolineato l'originalità della *Caduta* (discuteremo poco più avanti la diversa proposta del Carducci). «Singolarità» è il termine usato dal Fubini, al quale peraltro dobbiamo la più sintetica caratterizzazione di questo metro in rapporto alle sue funzioni espressive: queste strofe «aliene se altre mai da cantabilità o blandizia di suono e atte invece alla narrazione e alla gnomica, al racconto di un fatto della vita quotidiana, al giudizio del poeta su alcuni aspetti della società contemporanea, alla rappresentazione che egli vuol lasciare di se medesimo»[4].

Ma l'originalità di un qualsiasi metro, del metro della *Caduta* in particolare, non ci pare ben definita quando non si sia ricostruito ciò che lo precede, ciò che aveva di fronte il poeta quando l'ha composto.

Scopo di questo studio è appunto ricostruire i precedenti di questo metro (nel senso che verrà più avanti chiarito), e nello stesso tempo collocarlo adeguatamente nello svolgimento dell'opera pariniana, per giungere, nell'insieme, ad una sua conveniente caratterizzazione, nei suoi aspetti, che risulteranno non negati, ma meglio specificati, di originalità e di unicità.

2. Tentò una volta Giosue Carducci[5] di dare un precedente a questo metro, e lo andò a cercare nella «poesia

semipopolare delle laudi sacre»: «Il primo esempio musicale conosciuto di questo metro il Parini non poté aver veduto, che è in un manoscritto riccardiano del secolo XVI e XVII; ben poté vederlo ripetuto sei volte nelle sei laudi spirituali modellatevi sopra e pubblicate nelle quattro o cinque *Corone di sacre laudi* che furono nello spazio di cento anni stampate in Firenze dal 1610 al 1710, e divulgate per tutta l'Italia devota». Come esempio il Carducci cita i seguenti versi:

> Chi vuol seguir la guerra
> per far del cielo acquisto,
> su, levisi da terra
> e venga a farsi cavalier di Cristo.
>
> Chi non ha cor non vada;
> chi teme d'arco o fromba
> ritornisi per strada,
> che poi non fugga al primo suon di tromba.

A parte l'incredulità che ha sempre circondato la proposta carducciana, fino all'esplicita affermazione del Fubini[6]: «Non sappiamo – anzi non crediamo – se il poeta avesse presente il metro di una lauda popolare», si possono muovere al Carducci almeno tre tipi di obiezioni. In primo luogo, la conoscenza che il Parini poteva avere di quelle laudi è una pura possibilità, mancando qualsiasi elemento in favore o contro.

Un'analisi interna della *Caduta*, d'altro canto, non sembra mostrare alcuna reminiscenza di carattere popolare, ma piuttosto fornire numerosi agganci con tradizioni stilistiche dotte; come, del resto, non sembrano facilmente rintracciabili

influenze popolari nel complesso dell'opera pariniana, sia nelle realizzazioni concrete, sia nell'elaborazione teorica.

Nell'opera di sistemazione intrapresa con i *Principi delle belle lettere* tra il 1773 e il 1775 vediamo il Parini impegnato a definire una intelaiatura intellettuale del fatto artistico, fondata sul riconoscimento razionale di alcuni principi universalmente validi: interesse, varietà, unità, proporzione, ordine, chiarezza, convenevolezza; gli esempi citati, in una sintetica storia della letteratura italiana, appartengono tutti alla tradizione dotta: significativi gli elogi del Bembo, del Della Casa, del Caro, del Chiabrera.

In ogni caso, infine, conoscesse o no il Parini le laude citate, la proposta del Carducci è fuorviante. Segnalando in questi termini l'esistenza di un precedente, fa pensare ad una derivazione meccanica poco credibile e comunque insufficiente a collocare nella sua posizione storica il metro della *Caduta* (anche il Carducci manifestò una perplessità; paragonando i versi della lauda con quelli pariniani, annotava: «Chi riconoscerebbe lo stesso metro in queste strofe che cominciano nervose e tempestate per iscender poi e devolversi ad arrotondare nel passo dell'endecasillabo la smilza tenuità dei settenari?»).

Se anche il Parini conobbe e tenne presenti quelle laudi, ne ricostruì il metro (modificandolo radicalmente dall'interno) per suggerimento di tutt'altra tradizione, che gli era ben più familiare e congeniale, e alla quale si rifaceva già assai prima della *Caduta*. In questa altra tradizione, che cercheremo di

definire, sono a nostro avviso da ricercare i veri precedenti del metro della *Caduta*.

3. Il metro della *Caduta* non sorge isolato nell'opera pariniana, ma si trova a conclusione (o, se vogliamo, al culmine, poiché non mancheranno nuove sperimentazioni e tentativi nello stesso senso) di una serie di esperimenti tecnici compiuti dal Parini sulla strofa mista di endecasillabi e settenari con rime a schema fisso. A questo tipo generale appartengono (oltre alla *Caduta*, e limitandoci alle opere precedenti) *L'innesto del vaiuolo*, *La laurea*, *La recita dei versi* fra le odi della raccolta canonica, e alcuni componimenti di schema petrarchesco fra le odi non comprese nella raccolta stessa.

Per *L'innesto del vaiuolo* (1765) e per *La laurea* (1777) il precedente è senz'altro Chiabrera; del quale, nel lasso di tempo intercorrente fra la composizione delle due odi, il Parini dà un significativo giudizio nei *Principi delle belle lettere*:

> Gabriello Chiabrera, uno de' principi tra i nostri poeti, che sui passi d'Anacreonte e di Pindaro si aperse una nuova strada fra i lirici nostri. Molto invero e più che nessun altro si avvicinò costui a que' due antichi, ma fu ben lontano dall'agguagliarli, come altri ci ha voluto far credere. Uno de' caratteri principali del greco Pindaro sono, per nostro avviso, le verità sublimi ch'egli sorprende quasi nel seno della filosofia, e con molta grandezza e sublimità d'espressioni espone in sentenze, e luminosamente applica al suo soggetto. Uno poi de' caratteri principali d'Anacreonte si è quello di toccar l'anima nostra ne' più intimi suoi sentimenti, e con una idea appena accennata risvegliarne mille altre tutte della stessa categoria, fra le quali l'anima stessa è costretta d'ondeggiar voluttuosamente per lungo tempo. Difficilmente si troveranno questi due caratteri nel Chiabrera, sebbene egli abbia

moltissimi altri pregi. Le odi, le canzoni, i ditirambi, i sermoni, i poemetti sacri in verso sciolto sono le migliori cose di questo autore; il restante non è degno di lui: tutto nondimeno è scritto con esattezza e purità straordinarie, talché le opere di lui sono testo di lingua[7].

Tutt'altro che «tagliente» (come fu stranamente definito da Domenico Petrini)[8], il passo citato fa di tutto un settore dell'opera del Chiabrera (giusto quello, si noti, cui si rifanno le odi pariniane in argomento) testo di imitazione linguistica e tecnica.

Il 1765 è l'anno della pubblicazione del *Mezzogiorno*, due anni dopo la pubblicazione del *Mattino*. Chiabrera rappresenta a questo punto un eccellente catalizzatore per l'unificazione di due esperienze separate e parallele, quella dell'endecasillabo sciolto, ovvero del metro di vasto respiro (la quale proseguirà peraltro in forma indipendente, poiché il Parini continuerà a lavorare al *Giorno* fino agli ultimi anni della sua vita), e quella della strofa veloce di settenari (la strofa di otto versi della *Vita rustica* – una quartina savioliana e una quartina a rime alterne piane e tronche –, la sestina di settenari della *Salubrità dell'aria* e dell'*Educazione*). Lo scopo è la realizzazione di un periodo strofico più ampio (l'esperienza delle strofe di schema vagamente petrarchesco di *Nella festa di Sant'Ambrogio* e di *Alla duchessa Serbelloni Ottoboni* non sembra avere soddisfatto l'autore), nel quale potesse liberamente spiegarsi una vena eloquente e, nella sua tensione, lontanamente pindarica.

Il risultato è una strofa alquanto dilatata e sostanzialmente priva di concentrazione, pur mettendo in mostra il Parini

abilità e scioltezza di versificatore:

> O genovese, ove ne vai? Qual raggio
> brilla di speme sulle audaci antenne?
> Non temi, oimè!, le penne
> non anco esperte de gli ignoti venti?
> Qual ti affida coraggio
> all'intentato piano
> de lo immenso oceàno?
> Senti le beffe dell'Europa, senti
> come deride i tuoi sperati eventi.
> (*L'innesto del vaiuolo*, vv. 1-9)[9]

> Quell'ospite è gentil che tiene ascoso
> a i molti bevitori
> entro a i dogli paterni il vino annoso
> frutto de' suoi sudori;
> e liberale allora
> sul desco il reca di bei fiori adorno,
> quando i lari di lui ridenti intorno
> degno straniere onora:
> e versata in cristalli empie la stanza
> insolita di Bacco alma fragranza.
> (*La laurea*, vv. 1-10).

Da un punto di vista descrittivo, la strofa della *Recita dei versi* si può considerare una sestina di settenari in cui si sia sostituito l'endecasillabo nelle sedi pari. È naturale il riferimento all'esperienza che della sestina di settenari fece il Parini nel decennio 1759/69 (e in questa direzione è orientato il breve cenno del Fubini)[10]. Realmente *La salubrità dell'aria*, *La educazione*, *Il bisogno*, *La musica* costituiscono dei precedenti di questo metro; il quale però non è interpretabile nel suo più ampio respiro qualora si consideri la sestina di settenari come sua fonte naturale e non come un'esperienza che confluisce a

questo punto nel filone sperimentalistico d'impronta pindarico-chiabreresca.

Nella sestina di settenari il Parini aveva trovato il «suo» metro al tempo in cui l'esigenza di una poesia concettosa e ideologicamente impegnata in senso moralistico-pratico, di diretto intervento nella vita cittadina, gli si era configurata come necessità di un ritmo secco e preciso, privo di sbavature e alieno da cantabilità, pacatamente sentenzioso, con raffinato risparmio di artifici tecnici (costrutti per lo più diretti, rari *enjambements*):

> Aborro in su la scena
> un canoro elefante
> che si trascina a pena
> su le adipose piante
> e manda per gran foce
> di bocca un fil di voce
> (*La musica*, vv. 1-6).

Ora quell'esperienza assume una funzione catalizzatrice nel ricondurre a più agili proporzioni il turgore della strofa pindarica quale era stata ricostruita nell'*Innesto del vaiuolo* e nella *Laurea*.

Il risultato è una strofa di endecasillabi e settenari nella quale l'antica sentenziosità si scioglie in ritmi più ampi e musicali:

> Qual fra le mense loco
> versi otterranno, che da nobil vena
> scendano; e all'acre foco
> dell'arte imponga la sottil Camena,
> meditante lavoro

che sia di nostra età pregio e decoro?
(*La recita dei versi*, vv. 1-6)

Orecchio ama placato
la Musa, e mente arguta, e cor gentile
(vv. 37-38)

4. Considerato solo dall'interno dell'opera del Parini, l'unico elemento di evidenza in un collegamento metrico fra *La recita dei versi* e *La caduta* consiste nel potersi riferire entrambe al tipo generale della strofa mista di endecasillabi e settenari con rime a schema fisso.

Ma è possibile mostrare come alcuni componimenti di quella tradizione da cui prende le mosse il Parini nel suo esperimento metrico (dall'*Innesto del vaiuolo*) avessero già implicito, all'interno di strofe più complesse, lo sviluppo di periodi metrici equivalenti alla strofa della *Caduta* (talvolta perfettamente, talaltra in modo approssimativo). Nella nostra ricerca abbiamo naturalmente scelto quei periodi (abaB) che fossero isolabili dal contesto della strofa per motivi sintattici o metrici, e che potessero quindi costituire per il Parini un suggerimento al passaggio dalle strofe delle odi citate a quella della *Caduta*.

Suggerimenti, si noti, assai più che *precedenti*; ma la frequenza con la quale si ritrovano e gli autori che li contengono permettono di ricostruire un quadro significativo, dal quale si possono trarre due considerazioni: il Parini sviluppa una naturale tendenza di certi metri ai quali s'era già accostato (qui è in discussione la strofa pindarica; vedremo più avanti come in questo quadro si inserisca anche il

discorso libero di endecasillabi e settenari); secondo, non si può parlare di derivazione meccanica, mentre risalta, di fronte ai suggerimenti della tradizione, l'originalità della *Caduta*.

5. Chiabrera, si diceva, in prima linea. Nelle *Vendemmie di Parnaso*[11] lo schema abaB (o, frequentemente, anche abbA) inserito in strofe più ampie si articola in versi di tenue musicalità cantabile, più vicina allo stile della canzonetta che non a quello dell'ode.

Nella strofa del componimento XLV, *Al Sig. Jacopo Cicognini*, lo schema è ripetuto due volte; seguono tre versi di chiusa, un settenario che riprende la rima dei versi di posto dispari della seconda ripetizione, indi un settenario e un endecasillabo a rima baciata (abaBcdcDceE):

> O Cicognino, o caro
> della bionda Talia,
> qui ne vien, dove chiaro
> mormorando ruscello al mar s'invia:
> vedrai su piagge erbose
> le Driadi fiorite,
> e su rive arenose
> le volubili ninfe d'Anfitrite;
> e con note amorose
> sfogare i suoi dolori
> Zefiro vago, e sospirare a Clori.
> (vv. 1-11).

Qui è di particolare interesse per stabilire contatti col Parini soltanto lo schema dei versi e delle rime. Sostanzialmente diverso è il ritmo interno creato dallo stile, ad andamento

lineare e senza momenti di forte rilievo; sebbene i periodi metrici siano chiaramente separati, non si cerca al loro interno un respiro unitario (piuttosto, i versi tendono a legarsi a due a due).

Unica parziale eccezione nel corso dell'intero componimento è forse il periodo:

> Ma se per avventura
> alle tue vene accese
> vuoi rinfrescar l'arsura
> con uve figlie di terren francese…
> (vv. 27-30).

Uno schema simile, con lievi differenze nella chiusa (eFF), ha *Il giusto mezzo* di Tommaso Stigliani, lungo una sola strofa:

> Se con lunga fierezza
> i fidi amanti scaccia,
> la pregata bellezza
> uccide in quei la speme e i cuori slaccia.
> E s'ella ai primi preghi
> avvien, senza contesa,
> ch'addolcita si pieghi,
> fa in breve intepidir la voglia accesa.
> Dunque, s'usi in amore
> né troppa crudeltà né troppa grazia,
> perché l'una dispera e l'altra sazia[12].

La situazione non muta di molto analizzando gli altri componimenti significativi della raccolta chiabreresca. Il più interessante è il XXXV, lungo 14 versi, che presenta in apertura e in chiusura un periodo metrico che si discosta da quello che ricerchiamo solo per avere le rime incrociate anziché alterne (schema abbACDeCDeaffA):

Scherzò lui, che dicea
come di Pindo il monte
s'ornava per un fonte
che di freddissim'acqua indi correa.
Non era quel ruscello onda mortale,
certo non era, era d'ambrosia fiume,
e nettare divino;
e nettare ed ambrosia altro non vale,
in buon volgar, salvo che Etereo lume
di lampeggiante vino.
Mal si cantava Enea,
e di Achille il furore.
S'io qui prendessi errore,
spilla dunque tre botti, o bella Eubea.

Le rime incrociate sottolineano il tono canzonettistico; ma l'artificio esteriore dà un barlume di maggiore unità all'intero periodo metrico.

Gli stessi caratteri nell'altro componimento della raccolta metricamente simile, il XLVIII (schema abbAcDcDaeeA):

Aure serene e chiare
spirano dolcemente,
e l'alba in Oriente
ricca di gigli e di viole appare.
Sulla sponda romita
lungo il bel rio di questa riva erbosa,
o Filli, a bere invita
Ostro vivo di fragola odorosa.
Fra mie tazze più care
reca la più diletta,
quella dove saetta
Amor sopra un delfin gli Dei del mare.

Si noti come in questa poesia il periodo iniziale abbA sia tutto occupato da una determinazione meteorologica. È

notevole sotto questo aspetto l’inizio del componimento XVIII:

> Tutto infocato alberga
> col gran Leon stellante
> Apollo, e fiammeggiante
> riversa ardor dalle vellose terga,

che definisce una stagione in termini astronomici e meteorologici. Lo stesso procedimento userà il Parini (con rime alterne anziché incrociate) quando scriverà «Quando Orion dal cielo…».

Interessante dal punto di vista dell’unità interna del periodo metrico è il componimento XXI:

> E se ti cal, che vaghi
> per l’Eliconie cime
> il suon delle mie rime,
> sieno i bei vasi pelaghetti e laghi.

Per completare il quadro offerto da questa raccolta chiabreresca resta un esempio dello stesso tenore tratto dal componimento XXXIV:

> Certo non è vin Greco,
> non Ascrin, non Scalea,
> non Toscana Verdea
> che titolo d’onor non aggia seco.

Gli schemi esteriori offerti da questo Chiabrera di tenue ispirazione canzonettistica non potrebbero aspirare al ruolo di suggerimenti per la rielaborazione pariniana, data la profonda differenza di ritmo interno e la distanza dei due generi letterari, se non si collocassero a fianco di altri ben più

notevoli elementi rintracciabili nelle odi. Uniti con quelli sono una testimonianza collaterale del fatto che il periodo abaB (o il suo simile abbA) era una delle possibilità interne della strofa di endecasillabi e settenari a schema fisso, che fu uno dei metri nei quali maggiormente si sviluppò l'elaborazione tecnica del Chiabrera.

La testimonianza principale si trova in alcune odi.

Citeremo fra le «canzoni» *Per Vittorio Cappello Generale de' Veneziani nella Morea* e *Al Principe Carlo Duca di Ghisa, per la presa della Roccella*; fra le «canzoni sacre» *Per S. Andrea*[13].

Un fatto che attira la nostra attenzione è la regolarità con cui si presenta, nel corso di odi di vasto respiro, il periodo metrico che ci interessa.

Nella prima ode citata, in strofe tutte uguali per schema, di 9 versi, il nostro periodo metrico si trova inserito dal quarto all'ottavo verso, ed è per lo più distinto ed isolabile, sebbene l'endecasillabo finale, che rima col suo ultimo verso, gli tolga in parte la sua autonomia (schema aBBAcdcDD):

> Alta rocca munita,
> ove si eterna libertà diletta:
> trono, onde aurate leggi impone e detta
> alma giustizia, di quaggiù sbandita:
> tempio di pace, fede
> immobil di pietate:
> sacrato altar di fede,
> scola di Marte alle crudel giornate,
> ond'ha palme ed allor la nostra etate.

Nella seconda (che comincia «Come dall'Oriente aprendo al Sole»), a struttura triadica sulle orme di Pindaro, il periodo abaB si trova all'inizio dell'epodo. L'isolabilità è data sempre dallo schema metrico della strofa (è seguito da due distici a rima baciata, uno di quinari e l'altro di endecasillabi); tre volte su cinque (negli ultimi tre epodi) il periodo è isolabile anche per motivi sintattici. Ecco il primo epodo (schema abaBccDD):

> Su dunque armi la mano
> bella vergine Clio,
> e con dardo tebano
> il tempo alato e 'l neghittoso oblio
> fulmini ardente;
> e qual torrente
> che l'ampia terra allaga i regi vanti
> sparga di Ghisa in ammirabil canti
> (vv. 21-28)

Nella terza (che, come vedremo, è la più interessante), ugualmente a struttura triadica, il periodo abaB si trova all'inizio della «strofe» e, per conseguenza, anche dell'«antistrofe» che ne ripete lo schema; sempre isolabile sintatticamente, e bene in evidenza, sebbene la rima dei suoi versi dispari sia ripresa dal primo verso successivo. Citiamo «strofe» e «antistrofe» della prima triade (schema abaBAcDdC):

strofe

> Deh chi nobile prora
> bene spalmar m'insegna
> per via che in picciol'ora,
> Grecia, a tue care foci oggi men vegna?
> Non già per ascoltar voce sonora,

che ad udire innamori,
egregia dote di quei nobil regni,
ove sublimi ingegni
tiranneggiaro di buon grado i cori.

antistrofe

Né men desio mi prende
mirar gli ampi teatri,
che in lunghi solchi or fende
ingordo studio di villani aratri.
Chi può chiudere il varco? e chi contende
degli anni al forte assalto?
Inebbriano i desir mortal speranza;
ché caduca possanza
s'avvalla più, quanto più sorge in alto
(vv. 1-18).

Abbiamo disposto le tre odi in ordine di crescente unità e complessità del periodo metrico in questione.

Ciò che in *Alta rocca munita* può apparire casualità interna della strofa (ma si noti la tendenza dei quattro versi a configurarsi in frase a sé:

Tu benigna il sentiero
apri ne' falsi umori
di Febo al messaggiero:
che spargo nuovi d'Elicona i fiori…
(vv. 14-17)

dove l'ultimo verso della strofa,

del buon Cappello ai numerosi onori
(v. 18)

non appare così intimamente legato coi precedenti da impedir loro di sussistere qualora venga eliminato) diventa

nell'ode *Al Principe di Ghisa* parte integrante, ma autonoma, di un sistema metrico consapevolmente costruito. L'inizio dell'ultimo epodo di questa canzone è già l'esempio di una strofa di fatto isolata:

> Or se in perigli estremi
> forse movesti il piede,
> deh quali onor supremi
> daranti, o Carlo invitto, alta mercede?
> (vv. 129-132).

Il ritmo interno appare bipartito, coi primi due versi che corrispondono agli altri due.

Simile ripartizione binaria è osservabile all'inizio del terzo epodo:

> Poi, se de' bronzi ascolto
> l'alto rimbombo orrendo,
> tu mi rimembri in volto
> su Flegra tonator Giove tremendo
> (vv. 73-76).

Più fusa sintatticamente è l'altra vera e propria strofa che costituisce l'inizio del penultimo epodo:

> Canti la Fama eterna
> che 'l bellicoso Alcide
> al portento di Lerna
> le sette testi rinascenti uccide
> (vv. 101-104),

per l'artificio di collocare il verbo reggente all'inizio e il verbo retto alla fine del periodo.

Ciò che fa di *Per S. Andrea* l'opera più interessante ai fini della nostra indagine è prima di tutto la frequenza (due volte per ogni triade) con cui si presenta il periodo abaB, secondariamente il costante isolamento sintattico di cui gode, in terzo luogo la ricerca che in quest'ode si compie di uno stile concentrato e potente. Sarà, anzi, per quest'ultimo aspetto, importante notare come questa ricerca approdi ai risultati più sicuri proprio all'inizio delle «strofi» e delle «antistrofi»:

> Secreti almi celesti
> cantando oggi han da dirsi;
> lunge dunque s'arresti
> vulgo che di follie non sa pentirsi
> (vv. 26-29)
>
> ...
>
> Come le labbra aperse,
> e fu suo dire inteso,
> immantinente s'erse
> tronco, ove Andrea si consumasse appeso
> (vv. 60-63).

Anche qui, come nell'ode precedente, la ripartizione interna della strofa è prevalentemente binaria; si notino in particolare nella strofa «Secreti...» i primi due versi accentati sulla seconda sillaba, gli altri due sulla prima; in questi ultimi due il primo accento cade su una parola di forma arcaizzante. Tendenti al solenne gli endecasillabi, con perifrasi destinata a rallentare il ritmo nel primo caso, e costrutto fortemente latineggiante nel secondo. L'inserimento di questi costrutti, la tendenza alla perifrasi, l'uso frequente di parole dotte e

arcaizzanti, la frequenza delle rime consonantiche sono tutti caratteri che ritroveremo nella *Caduta*.

Sacra rappresentazione della passione di S. Andrea quest'ode, rappresentazione etica del personaggio-poeta la *Caduta*. Atti e parole solennemente scanditi:

> Sì dice; indi si spoglia
> e sponsi a' crudi scempi,
> adempiendo la voglia
> che dell'aspre sue pene avean quegli empi
> (vv. 85-88).

6. Veniamo così a ribadire, con un discorso prevalentemente tecnico, ciò che affermò il Getto[14] in una prospettiva di più integrale critica letteraria:

> Quel che il Croce, contrapponendosi alla tradizionale svalutazione fatta dalla critica romantico-risorgimentale, ha sottolineato a proposito dell'Arcadia, e cioè come essa sia stata educatrice di misura letteraria potrebbe ripetersi per questi poeti, e prima di tutti per il Chiabrera, che del resto fu tra i modelli più vagheggiati in Arcadia. I nostri poeti, da Parini a Carducci, se ebbero come autentici maestri di poesia i grandi classici, da Virgilio a Orazio, dal Petrarca al Tasso, non mancarono di avere familiarità con più umili autori, come appunto il Chiabrera e il Testi, il Filicaia e il Guidi, e di imparare il primo mestiere di artigiani della parola proprio alla loro scuola. Per questo, e forse per questo soltanto, questi abili rifacitori di versi, troppo spesso senza ispirazione, meritano un ricordo nella storia della nostra civiltà letteraria.

È d'altro canto funzione implicita di uno studio che operi mediante considerazioni di pura tecnica letteraria, smontaggi di versi e di strofe, indicazioni di modelli più o meno nascosti negli schemi metrici in cui prende forma concreta la poesia,

quella di fornire materiali passati al vaglio critico utilizzabili per la ricostruzione di storie della poesia o della letteratura a più alto livello; come uno studio metrico è un modo di avvicinamento come un altro ad una poesia, per comprendere la quale saranno poi necessarie molte altre conoscenze e riflessioni.

Nonostante la grande, a prima vista infinita distanza (di situazione, di personalità poetica, di risultati concreti) che intercorre fra gli autori che veniamo citando e il Parini, la ricostruzione di un collegamento individuabile in certi moduli tecnici (e il caso limite di cui ci occupiamo, vedendo delinearsi una tradizione dietro un metro originalissimo) offre un argomento ulteriore a chi voglia riscoprire in questi secoli della letteratura italiana un filone di continuità.

7. Fra i secentisti meritano una citazione l'ode di Girolamo Fontanella[15] *Al fiume Sebeto* (schema abaBCC):

> Fiumicello vezzoso,
> che con passo lucente
> fuor d'un seno petroso
> con bel roco vagir spunti nascente,
> e discorrendo in tortuosi errori
> stampi in mezzo le piagge orme di fiori;
>
> movi il piè susurrante,
> peregrin fuggitivo,
> e nel corso tremante
> sei di posar nel proprio letto schivo,
> e girevole e torto in vari modi
> col tuo lubrico dente i sassi rodi
> (vv. 1-12),

e quella di Antonio Basso *La primavera* (schema abaBcC):

Del Sol prole gentile,
che con chiave di fiori
lieta al mondo apri aprile,
colma il sen di rugiade e il crin d'odori,
de l'alba emula bella,
de le varie stagioni alba novella
(vv. 1-6).

Il periodo abbA si trova in inizio di strofa nell'ode di Giacomo Lubrano *I tumulti di Napoli del 1647* (schema abbAcdcdeE):

Insolenza plebea
stolta quanto spietata,
ne la patria turbata
credé trovar di libertà l'idea.
Pianse la mia Sirena
tra tempeste d'inganni,
che più schiavi di pena
regnasser da tiranni;
e da stragi confusa
bramò per fuggir via farsi Aretusa
(vv. 21-30).

Un posto a parte va concesso alle poesie della *Lira* del Marino[16]. *Guerra di baci* (schema abaBCcabB):

Feritevi, ferite,
viperette mordaci,
dolci guerriere ardite
del Diletto e d'Amor, bocche sagaci!
Saettatevi pur, vibrate ardenti
l'armi vostre pungenti!
Ma le morti sien vite,
ma le guerre sien paci,
sien saette le lingue e piaghe i baci.

Saluto nocevole (schema abaBccdD):

> Mi saluta costei,
> ma nel soave inchino
> nasconde agli occhi miei
> gli occhi leggiadri e ’l bel volto divino.
> O pietosa in aspetto
> e crudele in effetto,
> avara or che farete,
> se, usando cortesia, scarsa mi siete?

La canzone *Trastulli estivi* contiene il periodo abaB all’interno delle sue strofe, ma quasi sempre isolabile per motivi sintattici oltre che metrici (schema AbbAcdcDcEE):

> Era ne la stagion quando ha tra noi
> più lunga vita il giorno,
> e l’ombra ai tronchi intorno
> stende minori assai gli spazi suoi;
> *allor che ’l sol, congiunto*
> *con la stella che rugge,*
> *dal più sublime punto*
> *saetta i campi e i fiori uccide e strugge*;
> ed era l’ora appunto
> quando con linea egual la rota ardente
> tien fra l’Orto il suo centro e l’Occidente
> (vv. 1-11).

Vale per questo ultimo esempio il discorso che si faceva a proposito delle determinazioni meteorologico-astronomiche di stagioni in Chiabrera e Parini.

8. Chiabrera rimanda, per le particolarità metriche descritte, a un passato più lontano. Un’ode in strofe di sei versi, con schema abaBcC (cioè lo stesso dell’ode citata di Antonio Basso) si trova nelle *Rime* di Bernardo Tasso[17]:

Perché Ferrante omai
più ti consumi e lagni
con dolorosi lai;
e di lacrime amare il volto bagni,
se ben l'alma è salita
del tuo caro fratello a miglior vita?
(ode XXVI, vv. 1-6).

È un'ode consolatoria di tono moraleggiante. L'isolabilità del periodo abaB è dovuta per lo più allo schema metrico della strofa, cioè al fatto che le sue rime non sono riprese nel finale: perché l'isolamento sintattico, quando pure sussiste, non ha mai una gran forza.

Alcuni spunti sono comunque meritevoli di attenzione:

Tacquer da poi costoro,
e s'asciugaro il pianto,
già degli affanni loro
fatto l'irato ciel pietoso alquanto
(vv. 49-52)

…

Pon fin tu ancora al duolo,
né sospirar invano
querulo Rosignuolo
la perdita del tuo caro Germano
(vv. 55-58).

In tre odi di Bernardo Tasso le strofe cominciano con un periodo abbA. Il seguente è interessante per la determinazione cronologica in forma mitologica, che occupa esattamente i quattro versi:

Ecco che 'n Oriente
incomincia a mostrarsi

co’ capei d’oro sparsi
la madre di Memnon chiara e lucente
(ode I, vv. 1-4).

Gli altri due esempi sono:

Debb’io por in oblio
i tuoi pregiati onori,
o gran Re de’ Pastori,
volto a parlar d’amore il pensier mio?
(ode IX, vv. 1-4);

Lasso, ch’ovunque i lumi
volgo pien di desio,
un lagrimoso rio
verso da gli occhi, anzi pur larghi fiumi
(ode XXIV, vv. 1-4).

9. In direzione cronologica opposta, le particolarità metriche del Chiabrera si ritrovano nelle strofe di Carlo Frugoni, in due odi: l’epitalamio per la marchesa Eleonora Gonzaga, e la canzone in triadi pindariche *Per l’esaltazione al Pontificato di Papa Innocenzo XIII*[18].

Lo schema delle strofe dell’epitalamio è abaBccDd:

Questa d’armoniose
corde temprata lira
chi mai cinse di rose,
Euterpe, e chi novo estro al cor mi spira?
Perch’io canoro spirto
vommen’ d’idalio mirto
le sacre tempie oltre l’usato adorno?
Che chiede un sì bel giorno?
(vv. 1-8).

Il periodo iniziale abaB è sempre isolabile per motivi metrici e molto spesso per motivi sintattici.

È da notare nel corso dell'epitalamio, con particolare riferimento alla parte iniziale di ogni strofa, un uso accorto dell'*enjambement* con funzione di potenziamento interno del ritmo del periodo metrico, e nello stesso tempo il ricorso a particolari costruzioni sintattiche, volte allo stesso fine; artifici tecnici dai quali il Parini otterrà il massimo rendimento nella *Caduta*.

Si osservino, nella prima strofa, l'*enjambement* «armoniose / corde», e la sapiente distribuzione in tre versi (con inversione) dell'ossatura grammaticale della frase: «chi mai cinse questa lira»; e nella seconda

> Perché amor d'Adria in riva
> dal terzo cerchio aurato
> scende…

le due determinazioni spaziali inserite fra il soggetto e il verbo.

Nell'inizio dell'ultima strofa è interessante la funzione delle rime di sottolineare il tono che vuol essere severo e moralistico, e la costruzione a incastro dell'endecasillabo:

> Italia, io so che spesso
> mentir non si vergogna
> il lusinghier Permesso,
> qualche adornando altrui gentil menzogna
> (vv. 89-92).

Nella canzone pindarica il periodo abaB si trova sempre all'inizio dell'epodo, in costante isolamento sintattico e metrico.

Lo schema dell'epodo è abaBccDD:

> Sorse giorno beato,
> che primo a celebrarsi
> d'INNOCENZO adorato
> purpuree fonti al piè vide curvarsi.
> O giorno re dei giorni,
> sien pur, se sanno, adorni,
> qual di te lungo qui aspettar s'è fatto?
> Ma gran bene a venir non fu mai ratto.

La costruzione «sorse giorno che… vide», con abbondanza di inserimenti sintattici, tende all'unità interna del periodo metrico. Simile procedimento è impiegato all'inizio del secondo epodo:

> Ma san mostri empj e rei,
> sanno gli arcier d'Oronte
> e i lottatori elei,
> come de i rai del sol cinser la fronte.

Di particolare interesse l'inizio del terzo epodo per la particolare forma ripetuta del vocativo:

> Sento che infin dal Tago
> move instancabil fama,
> e te verace immago
> di PIERO, e degno successor te chiama.

Certo la forma usata dal Parini è completamente trasformata (ampliata e arricchita); ma ci pare impossibile negare la presenza di una lontana eco frugoniana:

Te ricca di comune
censo la patria loda;
te sublime, te immune
cigno da tempo che il tuo nome roda

chiama gridando intorno...

10. I testi citati giustificano dunque l'ipotesi che colloca il metro della *Caduta* in quella stessa serie di esperimenti che il Parini compì principalmente sulle orme del Chiabrera, con l'*Innesto del vaiuolo*, *La laurea* e *La recita dei versi*.

Ma bisogna tenere conto anche di un'altra esperienza che si inserisce nella linea della sperimentazione pariniana giusto all'altezza della *Caduta* (il punto nel quale, se il Parini le conosceva, può anche essersi inserito il ricordo delle laudi citate dal Carducci), quella dei componimenti in endecasillabi e settenari liberamente alternati con rime a schema libero; esempio tipico il recitativo del melodramma.

Alcune sia pur poche volte (tre nella *Didone abbandonata*, una nell'*Ezio*) il Metastasio[19], dovendo esprimere una sentenza di rilievo o uno scontro fra due personaggi, raccoglie il suo discorso in un periodo metrico perfettamente uguale (tre volte) o quasi (una volta) a una strofa della *Caduta*.

Nella *Didone abbandonata*, atto I, scena VI, Iarba dice:

Se il mio signore irrìti
verranno a farti guerra
quanti getuli e quanti
numidi e garamanti Africa serra.

Qui mancano soltanto le rime nei versi dispari; ma siamo molto vicini al metro in questione.

Nell'atto II, scena VII, uno scontro fra Enea e Araspe il cui nucleo è concentrato in questi quattro versi:

> ARASPE: Di te finora in traccia
> scorsi la reggia.
> ENEA: Amico,
> vieni fra queste braccia.
> ARASPE: Allontanati, Enea; son tuo nemico.

In un monologo di Didone (atto II, scena XI), così vengono sintetizzati i termini del problema che la regina dibatte fra sé:

> In così dubbia sorte
> ogni rimedio è vano:
> deggio incontrar la morte,
> o al superbo african porger la mano.

Infine, una battuta di Ezio nell'omonimo melodramma (atto II, scena XIII):

> Non t'invidio l'impero,
> non ho cura del resto:
> è trionfo leggiero
> Attila vinto, a paragon di questo.

I suggerimenti metastasiani sono accreditati dalla presenza di simili periodi metrici (anche se sempre mancanti della rima nei versi dispari) in un contesto metricamente simile, nelle opere sceniche per musica che il Parini compose imitando Metastasio molti anni prima della *Caduta*.

Nell'*Iside salvata* leggiamo questi versi:

Ma que’ fulmini poi
noi veggiam declinare,
e scaricarsi alfine
sui despoti infecondi, e sopra il mare
(vv. 314-317).

Fra gli abbozzi dell’*Amorosa incostanza*, precisamente nel secondo:

Scoppia loro dagli occhi
la collera in scintille
e versan dalla bocca
i falsi giuramenti a mille a mille.

Sebbene manchi la rima nei versi dispari, qui c’è assonanza atona di un forte nesso consonantico, e assonanza della vocale tonica.

Fra le «cantate», poi, nell’*Abigail* si legge:

Ah quel sorriso, oh Dio!
è nuncio di perdono;
è un bel raggio di sole
che penetra le nubi e accheta il tuono.

11. Per la presenza di periodi metrici abaB isolabili in contesti di endecasillabi e settenari a schema libero dà esiti abbastanza fruttuosi una ricerca condotta sulle opere del Testi e del Guidi[20].

In una «festa per musica» del Testi («Per una festa fatta a Sassuolo nel natale dell’altezza serenissima di Francesco d’Este duca di Modena») troviamo questo discorso di Pan:

Ed io che il Nume sono
de i pastor, degli armenti,

de le gregge innocenti,
che da i lupi voraci
al fonte, al prato, al bosco,
e da i ladri rapaci
ne le mandre gli guardo a l'aer fosco,
questi che tra i miglior cercando ho scelti…

E Diana:

Le timidette belve
tacita attesi al varco,
e strinsi ne le selve
contro gli augei l'inevitabil arco.

Ancora, nella tragedia *L'isola d'Alcina*, si trova questo periodo in una invocazione di Alcina (atto IV, scena IV):

Resta, Ruggier, deh resta:
così la fe' s'osserva?
Così tratti tu questa,
dilla qual più t'aggrada, amante o serva?

Nelle *6 omelie di Nostro Signore Papa Clemente XI esposte in versi* dal Guidi si leggono questi versi:

E va dicendo: o quanto
sarien nostre sciagure
più di pena, e di pianto
che non son di piacer nostre venture?

E nell'*Endimione* (atto I),

AMORE: Io per queste sì dolci
fortunate contrade
oggi pongo in oblio
i soggiorni celesti,
ove de' dardi miei
tra l'ammirabil prove,
cinto d'ampj trofei

regno sovra Saturno e sovra Giove.

Sarà a questo punto superfluo citare altri casi, sia nel Testi che nel Guidi, di periodi metrici di questo genere con rime incrociate anziché alterne o senza rime nei versi dispari.

12. Per definire il ritmo della *Caduta* nella sua originalità non è sufficiente descrivere la successione dei versi e delle rime; in questo caso concreto più che in altri (pur trattandosi di un fatto generale verificabile in diversa misura in ogni componimento poetico) concorrono alla formazione del ritmo caratteristiche di lingua e di stile, quali la scelta e la disposizione delle parole (con particolare riguardo, s'intende, alla scelta delle parole in rima) e, soprattutto, la costruzione del periodo, considerata nei suoi rapporti con i versi nei quali si inserisce.

Nella *Caduta* predominano per importanza le tecniche dell'incastro e dell'*enjambement* variamente intrecciate. Certo non sarà da dimenticare la prevalenza delle rime con nesso consonantico (31 su 52; 11 strofe su 26 contengono solo rime consonantiche), né l'assidua presenza di vocaboli o costrutti dotti (qualche esempio: *iniqua stagione*, *infermo il piede*, *gir*, *lubrico passo*, *cubito*, *percosso il cubito*, *vetusto pondo*, *tergo*, *usbergo*) o sollevati in atmosfera dotta (*il cappel lordo*, *il vano baston*); ma si guardi piuttosto questo esempio significativo:

Mia bile al fin, costretta
già troppo, dal profondo
petto rompendo, getta
impetuosa gli argini; e rispondo
(vv. 77-80).

All’interno della proposizione principale «Mia bile al fin… getta gli argini» si incastrano due secondarie, ed entrambe sono spezzate dall’*enjambement*: «costretta / già troppo», «dal profondo / petto rompendo»; anche «impetuosa», predicativo di «bile», si trova in incastro fra il predicato e il complemento oggetto.

In questo esempio si sfiora il virtuosismo; ma il procedimento, in proporzioni variabili, è ricostruibile nella maggior parte delle strofe.

Affine alla strofa citata per complessità è la seconda:

> me, spinto ne la iniqua
> stagione, infermo il piede,
> tra il fango e tra l’obliqua
> furia de’ carri la città gir vede
> (vv. 5-8),

dove all’interno della principale «me la città gir vede» sono inseriti tre incisi con due *enjambements*; il contrasto con la struttura più semplice della strofa iniziale trova riscontro nell’opposizione rappresentata: l’avversa stagione da un lato, il personaggio-poeta con la sua infermità dall’altro.

Lo schema è ripreso nella strofa successiva:

> e per avverso sasso
> mal fra gli altri sorgente,
> o per lubrico passo
> lungo il cammino stramazzar sovente
> (vv. 9-12);

«e stramazzar sovente», coordinata con «me la città gir vede», è ripartita fra l’inizio e la fine della strofa; all’interno sono inseriti i complementi. In una strofa sono in rima i due *enjambements*, nell’altra i termini principali dei due complementi.

Nell’esempio seguente:

> Ed ecco il debil fianco
> per anni e per natura
> vai nel suolo pur anco
> fra il danno strascinando e la paura
> (vv. 33-36),

oggetto e predicato sono distribuiti per tutta la strofa (l’oggetto «il debil fianco» nel primo verso, il predicato «vai strascinando» in due elementi, parte nel terzo, parte nel quarto verso) con due incastri («per anni e per natura», «nel suolo»); il secondo elemento del predicato è a sua volta in incastro fra due elementi caratterizzatori: «fra il danno… e la paura».

Scopo di tale procedimento è dare il massimo risalto al maggior numero possibile di espressioni. Nell’economia generale dell’ode si ottengono così due risultati: lentezza e solennità del ritmo da un lato, sua concentrazione e senso di una forza prorompente, ma sempre contenuta, dall’altro. In un costrutto del genere, tutti i particolari risaltano anche quando siano accostati in molti fra loro:

> Ride il fanciullo; e gli occhi
> tosto gonfia commosso,
> che il cubito o i ginocchi

me scorge o il mento dal cader percosso
(vv. 13-16).

La forma «tosto che» è scissa in due versi. «Tosto» è inserito fra complemento oggetto e verbo («gli occhi / gonfia», *enjambement* sottolineato dall'elemento di separazione); e a sua volta «gonfia commosso» è inserito ad incastro nella forma scissa. Tutti gli elementi degli ultimi due versi hanno un particolare risalto: «cubito» per la posizione (sul primo accento forte del verso) e per la forma ricercata, «ginocchi» in fine di verso con forte rima consonantica; «me» in principio di verso spicca per il dotto costrutto alla greca; «mento» porta un accento principale dell'endecasillabo, «cader» l'altro, «percosso» chiude il periodo in fine di strofa ed è in rima consonantica.

Peculiari della *Caduta* sono la coerenza e la sistematicità con cui è applicato questo procedimento; il quale però, come lo schema metrico dell'ode, non nasce isolato nell'opera pariniana. Si osservino i seguenti versi della prima redazione del *Mattino*, pubblicata nel 1763[21]:

Allora sorge il fabbro, e la sonante
officina riapre, e all'opre torna
l'altro dì non perfette, o se di chiave
ardua e ferrati ingegni all'inquieto
ricco l'arche assecura, o se d'argento
e d'oro incider vuol giojelli e vasi
per ornamento a nuove spose o a mense
(vv. 46-52),

e si troverà già largamente in atto l'artificio dell'incastro sintattico combinato con l'*enjambement* («sonante / officina»,

«chiave / ardua», «inquieto / ricco»; «l’altro dì» anticipato nell’espressione «all’opre torna… non perfette»[22], «d’argento / e d’oro» in «se incider vuol»); solo che nell’economia del poemetto, composizione ben più ampia e necessariamente più varia dell’ode, esso si riduce ad un modo stilistico fra gli altri.

Senza ripercorrere tutta l’opera pariniana, gioverà qualche riferimento alle odi che abbiamo messo in stretta relazione con la *Caduta*.

L’innesto del vaiuolo:

> O Montegù, qual peregrina nave,
> barbare terre misurando e mari,
> e di popoli vari
> disseppellendo antiqui regni e vasti,
> e a noi tornando grave
> di strana gemma e d’auro,
> portò sì gran tesauro
> che a pareggiare, non che a vincer, basti
> quel che tu dall’Eussino a noi recasti?
> (vv. 100-108).

La laurea:

> Ed or che la risorta insubre Atene,
> con strana meraviglia,
> le lunghe trecce a coronar ti viene,
> o di Pallade figlia,
> io, rapito al tuo merto,
> fra i portici solenni e l’alte menti
> m’innoltro, e spargo di perenni unguenti
> il nobile tuo serto:
> né mi curo se ai plausi onde vai nota
> pinge ingenuo rossor tua casta gota

(vv. 31-40).

La recita dei versi:

> Vincere il suon discorde
> speri colui che di clamor le folli
> ménadi, allor che, lorde
> di mosto il viso, balzan per li colli,
> vince; e, con alta fronte,
> gonfia d'audace verso inezie conte
> (vv. 25-30).

Procedimento che abbiamo qua e là ritrovato negli autori che fornirono suggerimenti al Parini per il suo metro; e che al Parini, d'altronde, veniva dai suoi classici, Orazio in prima linea:

> Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
> collegisse iuvat…

> Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
> finem di dederint, Leuconoe…

13. Le caratteristiche essenziali che definiscono il metro della *Caduta* nella sua originalità interna offrono anche la chiave per un'interpretazione sintetica del passaggio dalla strofa pindarica più ampia a quella di tre settenari e un endecasillabo. Si può cioè affermare che l'adozione del nuovo metro da parte del Parini è spiegabile dall'interno con motivazioni stilistiche.

L'elemento rivelatore è il dilatarsi del ritmo del verso e della strofa mediante l'uso sistematico dell'*enjambement* e dell'incastro sintattico combinati. Nella strofa pindarica dell'*Innesto del vaiuolo* e della *Laurea* viene creata una tensione

eloquente mediante l'uso di lunghi periodi in endecasillabi e settenari, costruiti con sapiente arte retorica; indizio e causa, per la forma che ne risulta, di un carattere più di discorso, sermone che di poesia svolta intorno ad un centro ispiratore profondamente sentito.

Più complessa la situazione della *Recita dei versi*, non solo per il particolare posto che occupa nello sviluppo poetico del Parini, come ha opportunamente fatto notare il Bonora, ma anche per le caratteristiche del suo metro, all'incrocio fra la strofa pindarica e la sestina di settenari. La necessità di dare uno sviluppo coerente alla strofa di endecasillabi e settenari trova nella fluidità del ritmo della *Recita dei versi* una prima soluzione stilistica, non senza anticipazioni di quella che sarà la severa concentrazione ritmica della *Caduta* (abbiamo citato i versi 25-30 come esempio di applicazione di quello stesso procedimento stilistico che caratterizza la *Caduta*).

Ora, la combinazione dell'*enjambement* e dell'incastro sintattico ha come risultato di isolare un periodo ben definito in una qualsiasi sequenza di versi; l'elemento di separazione è costituito dai due estremi dell'incastro, mentre all'interno l'uso dell'*enjambement* tende ad unire strettamente i versi del periodo. Questo procedimento porta alla concentrazione espressiva e, viceversa, può essere sorretto con successo solo in caso di forte concentrazione poetica dell'autore; d'altro canto, dando il massimo risalto a ogni minimo elemento (v. sopra al § 12), e dilatando quindi il ritmo, permette, *ceteris paribus*, di esprimere in pochi versi ciò che era altrimenti da

esprimere in molti, e, viceversa, costringe, per mantenere il suo risalto, ad usare periodi metrici piuttosto brevi.

Così, quando un'ispirazione particolarmente energica ed unitaria spinse il Parini a cercare una concentrazione espressiva maggiore di quanto gli consentivano i modi stilistici e metrici da lui fino ad allora usati, egli si rivolse naturalmente, anche per la lezione dei classici, a questo procedimento stilistico, e ne venne portato a ridurre l'ampiezza esteriore della strofa a vantaggio dell'ampiezza interna. Che poi esistessero nella tradizione a lui presente suggerimenti validi per giungere proprio alla misura di tre settenari e un endecasillabo a rime piane alterne ci pare di aver dimostrato con qualche verosimiglianza nei paragrafi precedenti.

---

[1] Un'esposizione sintetica, ma illuminante dei legami esistenti fra la metrica pariniana e quella settecentesca si trova in Fubini (1965). Classici gli studi del Carducci *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII* (1868), *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII* (1871), *Pietro Metastasio* (1884), *La gioventù poetica di G. Fantoni* (1889-1899), e il discorso *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902); gli studi sul Parini sono raccolti nei volumi XVI e XVII dell'Edizione nazionale (1939b e 1939c). Nel volume XXIII è ristampata la prefazione a *Primavera e fiore della lirica italiana* (1903). Utili considerazioni sull'evoluzione delle odi pariniane (e specialmente sulla posizione della *Recita dei versi*, di cui dovremo parlare) fa Ettore Bonora (1967). [Sulla *Caduta* si veda oggi Zucco (1999)].

[2] Per uno studio adeguato sullo sperimentalismo metrico nel *Giorno* offre un ottimo strumento di lavoro l'edizione critica di Dante Isella (1969).

[3] Cfr. Fubini (1965), pp. 44-45 (per Savioli e Parini) e p. 48 (per la sestina di settenari). Il problema del passaggio dai metri savioliani a *Sul vestire alla ghigliottina*

del Parini andrebbe approfondito tenendo conto:

a) della prova fatta dal Parini nella prima emistrofa della *Vita rustica*;

b) dell'esperienza melodrammatica del Parini (*Ascanio in Alba*, *Iside salvata*, *L'amorosa incostanza*) sulle orme del Metastasio (meriterebbero uno studio comparativo le ariette);

c) dell'esperienza canzonettistica pariniana, o di quelle odi che sono vere e proprie canzonette (penso alle *Nozze*).

[4] Fubini (1965), pp. 48-49.

[5] Nello studio sulla *Caduta* (Carducci 1904), pp. 368-370.

[6] Fubini (1965), p. 48.

[7] In Bellorini (1913-1915), I, p. 291.

[8] Petrini (1930), p. 71: «Nei *Principii*… di Chiabrera c'è un giudizio tagliente».

[9] Tutte le citazioni delle odi sono tratte da Bellorini (1929), I.

[10] Fubini (1965), p. 48.

[11] Le citazioni dalle *Vendemmie di Parnaso* sono tratte da Chiabrera e Testi (1834).

[12] In Croce (1910).

[13] Leggo le prime due in Chiabrera (1781), I; la terza in Chiabrera e Testi (1834).

[14] Giovanni Getto, *Gabriello Chiabrera poeta barocco*, in Getto (1969), pp. 154-155.

[15] Le citazioni del Fontanella, del Basso e del Lubrano sono tratte da Croce (1910).

[16] Le citazioni del Marino sono da Ferrero (1954).

[17] Le leggo in Tasso (1749), II.

[18] Le due odi sono citate da Frugoni (1734).

[19] Cito da Nicolini (1912).

[20] In Chiabrera e Testi (1834) e Guidi (1726).

[21] Cito da Isella (1969).

[22] [Correggo un errore che mi è sfuggito nell'articolo in rivista, dove *l'altro dì* è diventato complemento di *torna*: «"torna / l'altro dì" in incastro nell'espressione "all'opre… non perfette"»].

Capitolo tredicesimo

Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)

Il capitolo indaga la complessa relazione versi-narrazione, a partire dalla considerazione che nella nostra antichità e tradizione qualunque espressione della letteratura era in versi. Si vuole dunque riflettere qui sulla metrica narrativa, sempre prendendo in esame il fatto che di certo in Italia il rapporto fra metri lirici e metri narrativi è più complesso che nella poesia galloromanza, da cui l'Italia ha derivato l'essenziale delle sue forme metriche. In sintesi, esiste nella storia della poesia italiana una sostanziale polarità che oppone forme liriche a forme non liriche, queste ultime rappresentate in un arco importante della tradizione principalmente da ottava, terza rima ed endecasillabo sciolto, ma non senza un gioco complesso di intrecci e sovrapposizioni.

A volerla prendere da lontano, si dovrebbe ricordare che un tempo, nel nostro mondo occidentale, era in versi qualunque espressione di ciò che poi abbiamo chiamato letteratura: si potrebbero immaginare in prosa i poemi omerici? Ma poiché la metrica italiana ha il suo fondamento nel Medioevo romanzo, ci riguarda più da vicino il fatto che, di nuovo, le letterature romanze sono uscite alla luce in versi, guadagnandosi l'espressione in prosa più lentamente e per gradi; tutto al contrario di quanto farebbe pensare la ben nota

dichiarazione di Brunetto Latini che «la via della prosa è larga e piana, come è per esempio il comune modo di parlare della gente, mentre il sentiero della rima è più stretto e difficile, come quello che è serrato e chiuso da mura e palizzate, cioè da punti, da numero e da misura certa, da cui non ci si può né ci si deve distaccare»[1].

In realtà, nel secolo precedente quello di Brunetto la scelta naturale era la *rima*, cioè il discorso in versi (che nel Medioevo romanzo è sempre rimato o almeno assonanzato), perché era la metrica ciò che consentiva di innervare la frase, di dare ritmo e tempi, prima che la prosa conquistasse strutture adeguate alla narrazione; basti pensare al caso, per l'epoca normale, di Wace traduttore-rifacitore della *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth nel *Roman de Brut*, compiuto nel 1155, non da prosa latina a prosa francese (anglonormanna), bensì in ottosillabi a rima baciata. Nella letteratura francese del XII secolo, ha potuto scrivere Renzi, l'opposizione che nel Duecento era fondamentalmente fra narrativa in prosa e in versi (questi, principalmente, ottosillabi a rima baciata, divenute relativamente arcaiche le lasse epiche), era invece interna al sistema metrico: «la metrica più metrica, per così dire, era quella dell'epica delle *chansons de geste* costituita dalle lasse di decasillabi (o di alessandrini) che i giullari salmodiavano (dunque non solo metrica ma anche musica); mentre la narrativa romanzesca e storica si serviva invece di coppie di ottonari rimati, fatti per la lettura, essendo escluso ogni accompagnamento musicale»[2].

Anche più saldo, però, era il discrimine formale fra poesia lirica e poesia narrativa (o discorsiva, se pensiamo alle opere didattiche anch'esse in versi), segnato dal semplice fatto che la poesia narrativa si cantilenava su moduli ripetitivi, di verso in verso, aperti indefinitamente, o (quella romanzesca o didattica) si leggeva ad alta voce senza musica per un pubblico non ancora approdato alla lettura individuale, mentre quella lirica era fatta per il canto, con melodie che erano parte inscindibile della creazione artistica, e con testo e musica articolati in strofe. In altre parole, i prodotti identificabili come poesia lirica erano 'canzoni', non nel senso di uno specifico genere poetico che si è così chiamato in Provenza, ma nel senso più generico e però fondamentale in cui sono canzoni quelle che così si chiamano nel nostro mondo attuale (altra cosa è il fatto che a seconda dei tempi, degli ambienti e delle mode le canzoni di allora fossero distinguibili in generi come il '*vers*', la 'canzone', il 'sirventese', la 'pastorella', l''alba', la 'ballata').

La specificità metrica della prima narrativa della Francia medievale (in francese e in provenzale, una sola letteratura in due lingue) è dunque quella delle strutture aperte, prolungabili all'infinito, di regola *senza incrocio di rime*: la lassa epica, giustapposizione di versi in numero variabile tutti sulla stessa rima o sulla stessa assonanza, in decasillabi o in alessandrini (in ottosillabi, per es., l'*Alexandre* di Alberico di Pisançon); la quartina monorima di alessandrini, tipica soprattutto della poesia didattica; il distico di ottosillabi a rima baciata che va dai romanzi di materia antica (*Eneas*,

Thebes, *Troyes*) attraverso Chrétien de Troyes fino alla stupefacente costruzione del *Roman de la Rose* e oltre. Per converso, melodie a parte, la poesia lirica sperimenta nei testi tutti i tipi di architettura strofica[3], con tutti gli incroci e le combinazioni possibili di rime, in strofe brevi e lunghe, in testi di estensione variabile ma normalmente 'brevi' (un centinaio di versi è già una misura fuori del normale).

Farai un vers, pos mi sonelh,	Pos vezem de novel florir
e·m vauc e m'estauc al solelh;	pratz, e vergiers reverdezir,
domnas i a de mal conselh,	rius e fontanas esclarzir,
et sai dir cals:	auras e vens,
cellas c'amor de chevaler	ben deu chascus lo joi jauzir
tornon a mals.	don es jauzens.
Farò un *vers*, dato che sonnecchio	Poiché vediamo rifiorire
e me ne vado e resto al sole;	prati e giardini rinverdire,
ci son donne sconsiderate,	rivi e sorgenti tornar chiari,
e so dir quali:	e brezze e venti,
quelle che l'amore d'un cavaliere	deve bene ognuno goder la gioia
guardano male.	di cui gioisce.

Così presentata, questa è certamente una semplificazione, che non tiene conto, a questo livello, degli incroci e dei contatti fra i generi (*Generi in contatto* è un capitolo ancora oggi ricco di stimoli della sempre verde *Eccezione narrativa* di Alberto Limentani)[4]. La tradizione provenzale, che è essenzialmente lirica, ha alle sue origini, fra le undici poesie superstiti di Guglielmo d'Aquitania, una novelletta goliardica o boccaccesca ante litteram, *Farai un vers, pos mi sonelh*, che è appunto un *vers*, cioè una composizione lirica (un *versus* paraliturgico, parodiato come genere dal primo dei trovatori nell'atto di fondare la tradizione lirica), la cui forma metrica è la medesima, poniamo, di una canzone dello stesso che parla d'amore e di regole del comportamento amoroso[5]

Veramente una differenza metrica c'è, perché mentre nel testo lirico il quinto verso rima coi primi tre, nel testo narrativo è irrelato, e perciò secondo il criterio di Frank (né verso senza rima, né rima senza verso), che per la verità ha un valore puramente classificatorio, si devono unire i due ultimi versi di 8+4 sillabe in un solo verso di 12; lo schema di *Farai un vers, pos mi sonelh* diventa allora a_8 a_8 a_8 b_4 b_{12}, contro a_8 a_8 a_8 b_4 a_8 b_4 di *Pos vezem de novel florir*[6]. Ma se il confronto si fa con la forma che sarà poi tipica di questo genere narrativo (la novella breve e salace, il *fabliau*), cioè l'ottosillabo a rima baciata, il carattere di narrazione in metro lirico di *Farai un vers, pos mi sonelh* emerge nettamente.

Et cil de la charrete panse,	Quello della carretta è assorto,	
Con cil qui force ne deffanse	che non ha forza né conforto	

N’a vers Amors qui le justise;	contro Amore che ne ha il governo;	
Et ses pansers est de tel guise	e tale è il suo pensiero interno,	716
Que lui meïsmes en oblie,	che si dimentica di sé,	
Ne set s’il est, ou s’il n’est mie,	non sa se è o se non è,	
Ne ne li manbre de son non,	e il suo nome non ha più in mente,	
Ne set s’il est armez ou non,	non sa se ha le armi indosso o niente,	720
Ne set ou va, ne set don vient;	non sa dove va, donde viene,	
De rien nule ne li sovient	e nulla più a memoria tiene	
Fors d’une seule, et por celi	se non una cosa, e per quella	
A mis les autres en obli;	tutte le altre l’oblio cancella;	724
A cele seule panse tant	pensar quella tanto lo prende	
Qu’il n’ot ne voit ne rien n’antant.	ch’altro non ode, vede o intende.	

Se il *fabliau* in metro lirico è una forma tentata e poi subito abbandonata, non manca poi una tradizione di ‘canzoni’ con caratteri narrativi più o meno marcati: è il caso in particolare della pastorella, genere dialogico e narrativo, che dopo i primi esemplari provenzali (che sono quasi dei ‘sirventesi in campagna’, testi in cui la situazione del dialogo con un personaggio femminile è utilizzata per sviluppare un tema morale o anche politico)[7] trova in lingua d’*oïl* la sua forma

che oggi si dice ‘tipica’ (incontro del cavaliere con la pastora; richiesta d’amore; dibattito; accettazione, rifiuto, violenza). Ma varrà la pena di ricordare che sul versante opposto, quello dei metri propriamente narrativi, non mancano aperture liriche; non si può non citare un passo del *Chevalier de la charrete* di Chrétien de Troyes, dove l’incrocio con i modi della canzone d’amore, ma in ottosillabi a rima baciata, è particolarmente evidente[8]:

Cino da Pistoia, *La dolce vista*, 1-18	Cino da Pistoia, *Filostrato*, V 62-63
La dolce vista e’l bel guardo soave	La dolce vista e’l bel guardo soave
de’ più begli occhi che lucesser mai,	de’ più begli occhi che si vider mai,
c’ho perduto, mi fa parer sì grave	ch’i’ ho perduti, fan parer sì grave
la vita mia ch’i’ vo traendo guai;	la vita mia, ch’io vo traendo guai;
e ’nvece di pensier’ leggiadri e gai	ed a tal punto già condotto m’have,
ch’aver solea d’Amore,	che ’nvece di sospir leggiadri e gai,
porto disir’ nel core	ch’aver solea, disii porto di morte
che son nati di morte	per la partenza, sì me ne duol forte.
per la partenza, sì me ne duol forte.	
Omè, Amor, perché nel primo passo	Oh me, Amor, perché nel primo passo

non m'assalisti sì ch'io fossi morto?	non mi feristi sì ch'io fossi morto?
Perché non dipartisti da me, lasso,	Perché non dipartisti da me, lasso,
lo spirito angoscioso ch'ïo porto?	lo spirito angoscioso che io porto,
Amore, al mio dolor non è conforto,	per ciò che, d'alto mi veggio ora in basso?
anzi, com'io più guardo,	Non è, Amore, al mio dolor conforto
a sospirar più m'ardo,	fuor che 'l morir, trovandomi partuto
trovandomi partuto	da quei begli occhi ov'io t'ho già veduto.
da que' begli occhi ov'io t'ho già veduto.	

Ben altro esempio di assorbimento di un testo lirico (questa volta non virtuale) in un tessuto e metro narrativo si trova nel *Filostrato*, tanto che Gorni ci ha visto la prova dell''invenzione' dell'ottava da parte di Boccaccio, e della derivazione del metro dalla stanza della canzone[9]. Le prime due stanze della canzone di Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, di 9 versi, sono riscritte in due ottave con pochi, semplici ritocchi[10]:

Di certo in Italia il rapporto fra metri lirici e metri narrativi è più complesso che nella poesia galloromanza, da cui l'Italia ha derivato l'essenziale delle sue forme metriche. In sintesi, esiste nella storia della poesia italiana una sostanziale polarità che oppone forme liriche a forme non liriche, queste

ultime rappresentate in un arco importante della tradizione principalmente da ottava, terza rima ed endecasillabo sciolto, ma non senza un gioco complesso di intrecci e sovrapposizioni.

Non è vero che la poesia italiana, o almeno quella 'illustre', abbia da sùbito e del tutto abbandonato la musica[11], ma è vero che una distinzione metrica così netta fra 'canzone', poesia che si canta o si dovrebbe cantare, e in genere poesia lirica da un lato, e poesia narrativa dall'altro, diventa rapidamente poco tenibile, nemmeno per semplificare. Emblematico, verso la fine del primo secolo della letteratura italiana, il caso del *Fiore*, che riscrive in breve il *Roman de la Rose*, poema quant'altri mai non lirico, in sonetti, cioè in un metro che non solo mostra a mio parere qualche traccia di una possibile origine musicale, ma soprattutto, nella sua brevità e nella sua relativa fissità formale, è quanto di più lontano si possa immaginare, singolarmente preso, da un metro narrativo: e invece è ancora sei secoli dopo, alla fine dell'Ottocento, il metro per es. della *Scoperta dell'America* di Cesare Pascarella, a dimostrazione di una funzionalità narrativa che non resta confinata nella poesia delle origini. Ancora nel Trecento e nel Quattrocento, canzoni (nel senso della ben nota forma metrica) e ballate (di per sé certamente un metro per musica) si piegano alla narrazione, estendendosi non tanto di rado fino alla misura del poemetto, quale è in particolare la canzone *Conctipotens eterno e summo Iddio*, scritta per la battaglia di San Giglio (1416), di ben 1105 versi in 65 stanze su uno schema che amplia quello di *Così nel*

mio parlar voglio esser aspro di Dante, la canzone metricamente più imitata nel Trecento, tutt'altro che narrativa (istruttivo, su tutta la questione, il saggio di Maria Cristina Cabani)[12]. Per converso, forme tipiche della poesia narrativa o discorsiva, come la lassa, la quartina monorima, il serventese caudato possono piegarsi al canto in quelle speciali canzoni religiose che sono le laude, prima dell'imporsi in questo genere del metro lirico della ballata; ed è dalle esperienze consumate entro il genere della lauda-ballata, ha sostenuto Balduino, che deriva per tradizione 'umile' e 'collettiva' la forma dell'ottava, che s'impone nelle laude stesse di tipo narrativo e drammatico e nei cantari, la cui versificazione, incline all'anisosillabismo e all'assonanza, è ben lontana (ma quanto incideranno le caratteristiche della tradizione manoscritta?) dalla regolarità della poesia illustre.

Dunque l'ottava deriva dalla canzone per 'invenzione' di Boccaccio, o dalla ballata per il tramite della lauda? Non avendo argomenti nuovi, non è il caso di insistere su un dibattito che è stato a suo tempo molto impegnato; il punto è che entrambe le ipotesi convergono sul fatto che uno dei due metri che emergono nel Trecento come istituzionali della poesia narrativa, dopo il vario travaglio sperimentale del secolo precedente, è in origine una forma lirica, per il tipo di precedenti che presuppone, prima ancora che per il fatto di presentare il tratto tipicamente lirico dell'incrocio delle rime. Del resto, anche senza scomodare le forme liriche di otto versi, rispetti e strambotti, in cui non si è mancato a suo tempo di cercare l'origine dell'ottava (ma urtando contro la

cronologia, e anche contro problemi di genere letterario), è significativo come l'ottava dei poemi possa piegarsi con naturalezza a movenze liriche, per es. (a tacere del Boccaccio già citato) in questo lamento amoroso intessuto di parole petrarchesche pronunciato dall'Orlando di Boiardo:

> Io non mi posso dal cor dipartire
> la dolce vista de il viso sereno,
> perché io mi sento sancia lei morire,
> e il spirto a poco a poco venir meno.
> Hor non mi vale forcia né lo ardire
> contra de Amor, che m'ha già posto il freno,
> né mi giova saper, né altrui consiglio,
> che io vedo il meglio et al pegior m'apiglio.
> (I, i, 31)[13]

Sarà lirico in origine anche l'altro metro narrativo istituzionale, che incrocia anch'esso le rime, la terzina dantesca? Anche tenendosi ai margini di quel campo minato che è la ricerca sull'invenzione, se non sulle origini, della terza rima, si vede sùbito che qui le due ipotesi fondamentali non sono altrettanto convergenti. Da un lato, si può pensare a una modifica strutturale al serventese caudato[14] (come sarà stata la *pistola in forma di serventese* di cui dice la *Vita Nuova*?), con la soppressione del quarto verso breve e lo spostamento della funzione, che questo aveva, di anticipare la rima della strofa successiva al verso centrale dei tre rimasti (da AAAb BBBc… a ABA BCB…); dunque da una forma non lirica (per caratteristiche di genere e per struttura, senza incrocio di rime) ad un'altra forma non lirica (per caratteristiche di genere, ma non per struttura, dato l'incrocio delle rime). Se si obietta che questa ricostruzione non è che un gioco

combinatorio, si può rispondere che ciò non è nulla rispetto ai giochi combinatori richiesti dall'altra ipotesi fondamentale, quella che riconduce al sonetto (pensando agli schemi delle terzine e all'esempio in atto del *Fiore*, meglio se fosse dantesco) e alla canzone (pensando all'esperienza delle 'petrose', alla sestina e via dicendo), cioè in generale all'universo della canzone cui anche il sonetto (metricamente parlando) appartiene[15]. In realtà terza rima, canzone e sonetto non hanno concretamente in comune altro che il fatto che moduli di tre versi esistono anche nella canzone e nel sonetto (ma ovviamente non con la stessa funzione esclusiva). Eppure, e nonostante e al di là di ogni (non-)coincidenza di strutture, se si parla di 'generi metrici' piuttosto che di forme, di modelli ideali piuttosto che di schemi e di formule numeriche, la *Commedia* è una grande canzone triplice atipica, di canti-stanze *sui generis*: lo dice Dante stesso (e perché non dargli retta) apprestandosi a «dar matera al ventesimo canto / de la *prima canzon*, ch'è d'i sommersi» (e di nuovo elevando il tono e latineggiando in *cantica seconda* alla fine del *Purgatorio*).

Dunque, da forme liriche a forme narrative, riutilizzabili all'infinito come moduli sempre uguali, diversamente dalla canzone e dalla ballata, che contemplano un'ampia variabilità di schemi e ammettono (in origine imponevano) la creatività metrica dell'autore entro i confini di determinate regole.

Più tardi, nella storia della poesia italiana, si compirà anche il percorso inverso. Che cosa si può pensare di più lirico

dell'*Infinito*? Eppure l''invenzione' dell'endecasillabo sciolto («che si afferma col Leopardi come il metro per eccellenza della confessione lirica», dice bene con ottime ragioni il commento di Fubini e Bigi)[16] con la poesia lirica non ha niente a che fare. L'idea di Trissino, che fu il più fervido fra i primi sostenitori, era di dare alla poesia italiana l'equivalente dell'esametro per la poesia epica; e pazienza se i primi successi si radicarono piuttosto sul versante della poesia didascalica, dal Rucellai e dall'Alamanni fino ai fasti del Settecento e di lì naturalmente a Parini che la riassume e la supera. Ancora Foscolo ricorre per la poesia lirica all'ode-canzonetta (metro per musica, per quanto infinite volte non musicato) e al sonetto, e all'endecasillabo sciolto per il discorso morale, sublime ma non lirico, dei *Sepolcri*; e il definitivo trapianto degli sciolti nella lirica da parte di Leopardi deriva un poco paradossalmente, se si può dire in due parole, da un'esigenza di rappresentazione 'oggettiva' (non lirica) dei moti dell'anima. Oggi che l'endecasillabo sciolto è l'unico metro che si può usare (con irregolarità e sprezzature che rendono omaggio alla ferrea regola novecentesca della libertà metrica del poeta) senza dar l'impressione di riesumare la metrica 'scolastica', si è forse perso il senso dell'appartenenza originaria di questo verso al canone delle forme non liriche, che da duplice qual era nel Tre e Quattrocento diventa triplice dal Cinquecento in poi. In effetti la poesia per musica, anche al di fuori delle canzoni, canzonette e arie di melodramma, non ricorre di regola nemmeno nei recitativi all'endecasillabo sciolto, ma alterna

all’endecasillabo settenari ed eventualmente quinari, non rinunciando quasi mai a qualche rima (per quanto libere ne siano la comparsa e la disposizione).

Più difficile ancora, e basti un cenno, è rintracciare una prosodia narrativa distinguibile da quella lirica. Si può pensare per esempio, in concomitanza con la regolarizzazione della poesia lirica provocata da Petrarca, alla resistenza nella poesia non lirica dell’uso della dialefe, che dal Quattro-Cinquecento in poi tende a scomparire dalla poesia lirica. Nella sua edizione del Boiardo lirico, Mengaldo[17] rileva che la tendenza alla sinalefe contro la dialefe è tale da poter valere come criterio per scelte testuali fra lezioni alternative; invece nel poema la dialefe sembra più facile a prodursi: per es.[18]

(I, i, 38.4) che più volte ^{v}avea passato il vento
(I, ii, 46.7) che non se avede se ^{v}è morto o vivo
(I, vii, 45.1) Di fuor de il campo manda ^{v}uno araldo.

Incidono ovviamente le scelte editoriali, ed è vero anche che la dialefe nella tradizione italiana tende a scomparire del tutto, senza riguardo ai generi letterari; lo stesso sistema prosodico del Boiardo, ci avverte la *Nota al testo* dell’edizione Tissoni Benvenuti e Montagnani, è in evoluzione lungo il corso della composizione del poema. Oppure, forse meglio, si può pensare alla frequenza dell’endecasillabo accentato sulla 4^{a} e 7^{a} sillaba (con non solo l’8^{a}, ma anche la 6^{a} atone)[19], molto maggiore nella poesia non lirica che nella lirica, dalla quale tende ad essere evitato. Un poeta lirico non ne scriverebbe tre di fila come il Boiardo:

> Erano in corte tuti i paladini,
> per honorar quella festa gradita,
> e da ogni parte e da tuti i confini
> era in Parigi una gente infinita.
> (I, i, 9.1-4)

E si potrebbe aggiungere un terzo tratto, ancor meno facile però da definire con precisione, ovvero la tendenza alla rima ‘facile’ della poesia narrativa dopo Dante (che è anche in questo altra cosa). Sono appunti per linee di ricerca che altri forse vorranno seguire; ma certo, a uno sguardo d’insieme, e fatta salva la vocazione prevalentemente narrativa o discorsiva di alcune forme, l’opposizione fra metrica lirica e narrativa sembra molto più una questione di genere e di stile che di prosodia.

Ma, riprendendo dal principio di questi appunti troppo cursori, perché narrare in versi? In origine, dicevo, è stata una scelta ‘naturale’, rispetto alla quale la prosa è stata una conquista, tanto in Francia quanto, a ruota, in Italia. Sùbito dopo, per la persistente fortuna della narrativa in versi, si possono riconoscere due prospettive, che corrispondono (come sarebbe piaciuto dire negli anni Settanta) a due opposizioni binarie, diciamo a due polarità.

Una è quella per cui il verso si oppone alla prosa in quanto ‘oralità’ opposta alla ‘scrittura’, testo che si realizza nella messa in scena opposto a testo che si presenta per il tramite del libro. È il caso per es. dei cantari, destinati all’esecuzione in pubblico, nella quale ha la sua parte anche la musica. Rimossa questa, la dimensione della pubblica esecuzione è

presente, realmente o come contrassegno di genere letterario (ma una cosa non esclude l'altra) nei poemi cavallereschi, versione 'alta' dei cantari:

> Signori e cavalier che ve adunati
> per oldir cose diletose e nove,
> stati atenti e quïeti et ascoltati
> la bela historia che il mio canto move…

(è l'esordio dell'*Orlando innamorato*, o dell'*Inamoramento de Orlando*, come si chiama nella nuova edizione). Dante, invece, si immagina proprio un lettore che studia il suo libro:

> Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
> dietro pensando a ciò che si preliba,
> s'esser vuoi lieto assai prima che stanco (*Par*. X 22-24).

Anche per questo, oltre che per molte altre ragioni, egli non teme, anzi vuole che il significato del suo testo non si offra, non sempre, apertamente, ma debba essere conquistato mediante l'interpretazione: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*Inf*. IX 61-63). Questa, considerata in un esempio molto particolare, è l'altra polarità, quella che oppone il verso alla prosa come contrassegno dello stile elevato, nella tradizione degli *alti versi* di Virgilio («quando nel mondo li alti versi scrissi», *Inf*. XXVI 82). Non soltanto nelle discussioni del Cinquecento il *poema eroico* è la forma per eccellenza dell'espressione poetica, anche se va da sé che Dante che 'rifà' l'*Eneide* perseguendo il suo 'stile elevato' nella più straordinaria commistione degli stili è altro dal povero Trissino e dalla sua *Italia liberata dai Goti*.

Da un lato la dimensione orale della pubblica rappresentazione, o meglio e più in generale la memoria di questa interiorizzata fin dall'antichità nel genere letterario della poesia narrativa, dall'altro l'azione esercitata dai grandi poemi come modelli per eccellenza della letteratura di stile elevato, fattori entrambi che agiscono insieme in proporzioni sempre diverse lungo tutto il corso della storia, convergono a produrre un risultato osservabile ancora nel tempo della poesia 'sciolta' da regole metriche come la prosa, ma non per questo *oratio soluta*, anzi in cerca di una sua musica difficile e segreta. Perché, ed è un fatto che potrebbe anche sorprendere (ma è ben noto e constatabile da tutti), la poesia 'libera' non si accontenta dell'espressione lirica, ma è presa non di rado dalla tentazione di portare nel racconto, con il verso, l'aura della poesia, e si riallaccia sempre di nuovo alla tradizione della poesia narrativa e discorsiva. Anche nelle forme, imitando e negando al tempo stesso, come Pasolini che scrive terzine irregolari nella misura dei versi, con rime che non di rado sono quasi-rime o assonanze o quasi-assonanze o non sono, che non cessano per questo di rinviare apertamente al modello della terza rima dantesca così come l'aveva ricreata Pascoli nei suoi poemetti (si verifichi a orecchio com'è pascoliana – e carducciana – anche in senso retorico l'apostrofe della prima sezione delle *Ceneri di Gramsci*)[20]:

> Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore
> era ancora vita, in quel maggio italiano
> che alla vita aggiungeva almeno ardore,
>
> quanto meno sventato e impuramente sano
> dei nostri padri – non padre, ma umile

fratello – già con la tua magra mano

delineavi l’ideale che illumina
(ma non per noi: tu morto, e noi
morti ugualmente, con te, nell’umido

giardino) questo silenzio. Non puoi,
lo vedi?, che riposare in questo sito
estraneo, ancora confinato. Noia

patrizia ti è intorno…

Il romanzo in versi di Bertolucci[21] allude invece al poema in endecasillabi sciolti (le traduzioni omeriche del Monti e del Pindemonte?), in certe parti a quello in esametri, ma con una sovrana libertà prosodica (da uomo però che di ritmo si intende) nel fluire ‘lungo’ del discorso; e la sua cifra è questo fluire sulla resistenza elastica e discreta, ma ‘necessaria’, del verso. Si compari uno dei più bei risultati del Bertolucci fulmineamente lirico, il *Piccolo autoritratto* (*Caffè Greco*) del *Viaggio d’inverno*[22]:

Non potevano tanti anni, diviso
ognuno in mesi i mesi in giorni,
i giorni in ore, minuti, attimi,
alterare più giustamente un viso,

il mio, che guarda in uno specchio scuro
dell’antico caffè dove impietosa
si scatena la moda ultima, io,
da questa escluso forse per il puro

lampo degli occhi e intenerito riso
della bocca alla consunta ferita
di un amore vittorioso su anni
e adipe, oh non esigente narciso.

col ritmo aperto, continuamente portato a cadere in avanti da un verso all'altro, di un passo della *Camera da letto*, quasi a caso (pp. 62-63):

> Così, trascorsi un anno e un altro,
> la famiglia, che a San Prospero stava
> nel suo incerto fiorire non distante
> dalla casa paterna di Maria
> si è trasferita in un'altra plaga
> della fertile zona
> che stringe Parma di poderi medi,
> ben coltivati, allegri di civili,
> atti, per stanze utili, salette
> ombrose e torricelle signorili,
> ai bisogni di questa borghesia
> della terra che si affranca, ma tiene
> rustico e stalla legati alla villa
> con l'arco della portamorta dove
> il mezzadro, o lo spesato, lungo il giorno
> sempre ritorna con la sua stanchezza
> alle spalle o alle gambe, sotto l'occhio
> padronale: ne dovrà passare
> di tempo perché l'anello si spezzi
> che stringe le due case, ora sonoro
> approdo di bambini e di rondini
> nel golfo vuoto del mattino, letto
> d'erba fredda che riscalda di seme
> l'adolescenza mischiata
> nel tenebrore accecante di eterni
> pomeriggi estivi, dentro l'ombra inquieta
> d'autunnali crepuscoli precìpiti
> sulle pupille e la mente che langue.

Per non credere che il precipitare del ritmo in avanti sia un fatto connaturato con la narrativa in versi non strutturati (non in strofe, non in rima), e non un carattere personale di

stile, basterà un confronto con qualche verso di una *Descrizione* di Roberto Roversi, in versi che nemmeno alludono a quelli della tradizione regolare[23]:

> Ieri in via Andegari scura e stretta, raffinata via che conduce a
> una foresta di simboli scalcagnati la moglie incontro incontrai ho
> incontrato di un compagno fucilato.
> Stormiscono le foglie della memoria.
> Con una testa di capelli rossi, in quelle case sporche di fango o
> dell'ottusa avidità borghese la spalla modulata dolcemente suonava.
> La sua giovinezza (incantava) ancora.

Per aggiungere qualche appunto sulla metrica narrativa del Novecento, preferisco però citare due poeti meno noti.

Il primo è Costantino Garosi (1909-1991), certamente un 'minore' e per certi aspetti un attardato (anche per questo interessante), ma non privo di una sua voce, che è una qualità rara. Di lui Giacomo Magrini ha curato qualche anno fa sotto il titolo *Fu la nostra mano*[24] l'edizione postuma di un lungo e compatto frammento di poema, interamente scritto in endecasillabi alternati liberamente a settenari, meno numerosi degli endecasillabi, e ad un numero molto minore di quinari. L'assenza della rima distingue questo metro dal tradizionale discorso libero in endecasillabi e settenari (con o senza quinari), che si accompagna di regola con un libero gioco di rime, più o meno frequenti o rare secondo gli autori; lo distingue in particolare dal modello più ovvio, in questo metro, per un poeta del Novecento, il Leopardi delle canzoni libere. La prosodia di Garosi non è però quella della tradizione

aulica (quella che si ricava dai manuali di metrica), e nemmeno è quella di Pascoli, né di Leopardi. Non solo Garosi tende a contare le sillabe come molti poeti dell'Ottocento, secondo il principio non espresso per cui la dieresi e la sineresi sono scelte libere, ma si sente libero anche nell'uso della dialefe, che, come si diceva, nella tradizione italiana è poco meno che scomparsa dopo il Cinquecento. Sono nell'insieme, questi due, caratteri che si possono trovare nei versi tradizionali scritti da poeti del Novecento. Per es.[25]:

> Dieresi: *caüsa* (pp. 12,46), *caüse* (p. 106), *laïca* (p. 104), *Laüs Deo* (p. 95), *paüse* (p. 81), *plaüso* (p. 44); *inesaüribile* (p. 88), *sinusoïdale* (p. 81), *spontaneïtà* (p. 84); *aïrone* (p. 16).
>
> Dieresi cosiddetta d'eccezione (nei nessi di tonica + atona in monosillabi o finali di parola): *Dïo* (p. 104), *direï* (p. 102), *energïa* (p. 64), *ïo* (p. 83), *luï* (p. 62), *maï* (pp. 35, 103), *mïa* (p. 15), *mïo* (p. 75), *poï* (p. 106), *puoï* (p. 28), *sïa* (p. 91), *terapïa* (p. 102); per analogia *neï bassifondi* (p. 78).
>
> Sineresi: *dialoghi* (p. 81), *neanche* (pp. 12, 19, 20, 24, 76), *viale* (p. 95), *viali* (p. 42).
>
> Dialefe: «a un certo punto, ^{v}hanno cominciato» (p. 13), «(chissà perché!) ^{v}a smazzare le carte / dell'indovina ^{v}in un certo modo» (pp. 13-14), «mi carichi di te. ^{v}Ed io, purtroppo» (p. 17), «che ^{v}ha finito d'essere segreta» (p. 19), «da ^{v}un'infinità di cose vecchie» (p. 19), «sigillandomi ^{v}occhi, labbra, sesso» (p. 19), «Ma ^{v}ora che mi scrivi – tanto grande» (p. 20), «purtroppo, amico, a quel che^{v} odo, devo» (p. 20), «per cui, di fronte a qualche caso ^{v}arduo» (p. 22), «nella tua ditta. ^{v}Abita / a due passi da me ^{v}e, come regola» (p. 26), «ancora ^{v}oggi, di qualificarsi / più che essenziali, ^{v}unici! Per questo» (p. 30), «di qualche ^{v}altro (e ne sente gli influssi)» (p. 31), «nell'arenile ^{v}arido dai tanti» (p. 32), «di mille pesci (tutti ^{v}occhi!) in cerca» (p. 33), «ma, ^{v}oltre i monti, esplodono violenti» (p. 35), «finalmente, ci siamo. ^{v}Ecco! ^{v}Ecco!» (p. 37), «a voce ^{v}alta, sbotti certi insulti» (p. 38), «su tizzoni che mordono, (ma, ^{v}ora,» (p. 40), «per qualche tempo ^{v}escono di scena» (p. 46), «a zig zag e

con gli ^{v}occhi serrati» (p. 57), «una sequela ^{v}inesaüribile / di giorni affatto ^{v}indeterminabile» (p. 88).

Sporadici, invece, sono i versi francamente irregolari: «nei bassifondi dell'atmosfera» (p. 78), «in un'atmosfera rarefatta» (p. 101, manca una sillaba) – o i versi non appartenenti a tipi canonici: «personalissima spontaneità» (p. 70, rolliano).

Pur entro una formazione poetica che appare decisamente 'scolastica', poco sensibile persino alle sperimentazioni di un Pascoli o di un D'Annunzio[26], il modo che ha Garosi di applicare le regole è dunque molto più moderno di quanto la scelta di scrivere in endecasillabi e settenari faccia supporre.

L'impressione che dà la scrittura del poema è quella di un'onda lunga (non per questo simile al ritmo di Bertolucci di cui ho detto sopra): i versi, in genere ben cadenzati, non sembrano fatti per fermarsi alla fine, ma ne chiamano continuamente altri, e così il punto più difficile (dove proprio per questo si possono anche avere bei risultati) è la chiusura del periodo. Per esempio proprio all'inizio del poema il primo periodo si smorza bruscamente, ma efficacemente con un quinario, con una mossa che a me ricorda un poco, per la tecnica, l'inizio dell'*Arsenio* di Montale[27]:

Così lontano è il giorno in cui le nostre
memorie s'imboscarono
in un certo «deposito» alla moda
restandovi stivate
nella totale inoperosità,
tanto che giunsi, molto stoltamente,
a crederle smarrite
(od inutilizzabili) malgrado
una loro innegabile ricchezza

di contenuti
(p. 11).

Questa ‘onda lunga’ del discorso, per la quale si potrebbero citare tanti altri esempi, era stata alquanto dissimulata nella precedente edizione di un frammento del poema che si ritrova all’interno della parte ora pubblicata in volume[28]. L’allestimento tipografico introduceva lì con frequenza degli spazi bianchi all’interno dei periodi. L’editore, che era Cesare Garboli, sembra aver voluto introdurre pause, sospensioni, spezzature del ritmo, generando, al primo approccio con la pagina, un’impressione di maggiore modernità. Ha fatto bene invece Magrini a riaccorpare questi segmenti del testo, rispettando questa caratteristica del suo ritmo, anche se così questo appare meno scaltrito: perché tale esso appariva ugualmente ad una lettura più attenta, e la segmentazione dei gruppi di versi introduceva una dissonanza che, almeno col senno di poi, si avverte estranea allo stile dell’autore.

Vola molto più alto l’altro poeta di cui voglio ancora dire, Jean Robaey (n. 1950), coltissimo belga trapiantato in Italia, che ha pubblicato nel 1995 la *Prima giornata* (più di trecento pagine) di un poema intitolato *Le sette giornate dell’epica*[29]. Quella di Robaey è una scommessa ardita, perseguita con ostinazione ma anche sostenuta da una voce ricca di personalità e di fascino, un tentativo di fondere insieme un’autobiografia ideale e sentimentale («Cantavo delle mie origini, reali e sognate: Charleroi, la Fiandra, Bruxelles, nonché l’arrivo in Italia, che costituisce l’uscita dall’infanzia e dall’adolescenza»)[30], con ciò che Roversi ha definito «una

sorta di *De rerum natura*»[31], un'accorata meditazione sul mondo, sull'uomo, sulla necessità di Dio; l'una cosa e l'altra in un discorso serrato nonostante il suo ampliarsi a dismisura e nutrito di citazioni esplicite, allusioni, reminiscenze letterarie interiorizzate, lingue che si intrecciano (dove l'italiano è interrotto e inframmezzato dal fiammingo, dal francese, dal tedesco, e poi dal latino, dal greco, dal sanscrito); un'onda lunga, fatta però questa volta di movimenti continuamente accelerati e interrotti da continue pause.

Ma qui interessa la metrica (interessa perché il poema merita di essere letto). Senza nessuna rima o quasi, nessun uso di misure tradizionali, in particolare nessuna presenza dell'endecasillabo, noncurante dell'isosillabismo, tutto sommato indescrivibile nella sua struttura interna com'è il vero verso libero (nessuna possibilità, dunque, di discutere di dieresi e di dialefi), il verso di Robaey è quasi paradossalmente un'unità ritmica molto salda, che dà i tempi (se prendiamo la disposizione del testo come uno spartito, come si deve fare con la poesia libera) ad una sintassi di frasi giustapposte e spesso franta, con frasi che crescono una sull'altra, frequentemente lasciate cadere e riprese (una sintassi che non permette alcuna punteggiatura). Lo possiamo cogliere, per es., in un inevitabile momento di riflessione metapoetica (p. 112)[32]:

> i numeri stavano lì inutili prima di
> prima che cominciassi ad usarli vidi allora
> tutto muoversi con ordine piano piano
> movimento dopo movimento i gesti allora
> si precisarono le parole fra i numeri

prendevano posto nascevano le parole nasceva
il verso col movimento e le parole con
nasceva il verso con gli stessi numeri

La ricerca di un ritmo, di una musica che si tramuti in parole, è posta a fondamento dell'ispirazione[33]; ma se musica è, quella di Robaey non è cantabile: il suo verso sembra piuttosto, per come si fa leggere, un'unità di respirazione (viene da leggerlo prendendo mentalmente fiato ad ogni a capo). Per esempio (una lassa del 4° canto, *L'infanzia di Bruxelles*, p. 79)[34]:

la paura mi attanagliava di dover girare per le statue
le strade di Bruxelles cominciare davvero l'epica
una divisione secondo i giorni il tempo una divisione naturale
comment est-ce que vous l'appelez le pont du germoir
e si legge puoi leggere shell belgian benzine scritto sul muro
da una parte dall'altra tante altre pubblicità attaccate
le drapeau rouge sì lo leggo ancora eccolo qua
dove gira e sfreccia si chiama e c'è trema l'horloge
poissonnerie du quartier léopold athenée charles-janssens
école flagey un bar tutto il resto è cambiato
place de londres qui fui scolaro ma intendo studiai
hoc quodcumque vides hospes qua maxima brussel
questo da un unico punto di vista da qui palais de justice
questo da molti punti ma da qui palais de justice
girando alla casa horta dietro alla casa strada
dove nacque vanhamme l'autobus nel paese
di tytgat a bosvoorde à l'orée del bosco si ferma ancora
una gamba e poi l'altra mi osservava svestirmi
il gatto sembrava che non avesse mai visto un belga

Non diversamente quando il verso, più raramente, si fa invece breve (all'inizio del libro III, *Il libro dell'essenza*, p. 127)[35]:

trema non oscilla
tutta trema tu
molle imbevuta quale
spugna chiede pietà
dopo tutto l'essenza
non era ma l'ombra
i nidi sugli alberi
si vedono d'inverno
sui quadri di brueghel
il tempo l'ha curvato
si staglia netto nel cielo
alles was in de nacht
elio dice che gli piace
da parte abbandonata sporca
resiste prima di sfarsi
gialla proviene dall'interno
colma di sé il vano fende
non l'essenza ma l'ombra
della terra su questa pagina…

Un effetto di accumulo di frammenti lirici, si potrebbe anche dire per molte parti se non per tutte (del resto l'autore stesso ha un verso-confessione, a p. 142: «un'epica a forza di lirica dalla stessa quantità nasce»), eppure con un effetto di progressione (dunque narrativo) al di sopra del blocco, dell'iterazione, del girare su di sé delle immagini, delle situazioni, delle figure linguistiche.

Il poema di Robaey merita letture e analisi approfondite, e non certo solo metriche. Aggiungo qui solo che un rapporto con le forme metriche narrative della tradizione italiana di cui si diceva prima è qui stabilito a tratti nelle misure strofiche (in certe parti dissolte in un discorso continuo, in altre risolte in lasse variabili), che ripetono in qualche sezione, ma senza

rima, l’ottava (*Il poema morale* in strofe di otto versi) e la terzina (*L’Italia*, in strofe di tre versi), e persino il sonetto, quello delle collane narrative, ripreso in serie nella parte dedicata alla Fiandra con marcata intenzione metapoetica. Servirà un esempio da questi sonetti (felice nell’intersezione fra discorso metapoetico e immagine) a concludere sul tema della continuità e sovrapposizione tra forme liriche e narrative, però pur sempre polarmente distinte, ancora fin dentro il territorio in cui il verso libero regna sovrano (p. 50) [36]:

> in questa forma che non amo
> in questa forma che non capisco
> che non fa per me sa di prezioso
> e di chiuso senza sviluppo
>
> in questa forma che non am
> erò mai mi serve da esercizio
> eccomi qua a descriverti
> la visione che ebbi stamattina
>
> l’impressione della nebbia che ancor
> non si levava era bianca e spessa
> copriva i campi fino all’orizzonte
>
> non si vedevano i campi non
> si vedeva altro della sola
> nebbia bianca tutto era chiuso

---

[1] Brunetto Latini, *Tresor* (ed. Beltrami *et al.* 2007), 3.10.1 (la trad. del terzo libro è di Sergio Vatteroni; il testo è degli anni fra il 1261 e il 1266-67).

[2] Renzi (1991), p. 58.

[3] Per valutare la complessità di questo sistema formale cfr. Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale* (Billy 1989).

[4] Limentani (1977).

[5] Testi da Pasero (1973). L'*amore di cavaliere* (*d'un cavaliere*) si contrappone a quello del chierico (anche se la formula è stata usata modernamente, ma tradendo il testo, per designare la contrapposizione in amore fra grande e piccola nobiltà). Per l'osservazione in parentesi sul *vers* cfr. Beltrami (1990), pp. 35-38. [Nell'articolo in rivista mi è scappato, non so perché, 'poiché vedemmo' per *pos vezem* 'poiché vediamo'].

[6] Frank (1953-57) registra infatti *Farai un vers, pos mi sonelh* con lo schema di strofa in cinque versi al numero 62:1. Cfr. Ulrich Mölk, *Les vers longs de Guillaume d'Aquitaine* (Mölk 1986).

[7] Mi occupo di questo tema in *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese* [Beltrami (2001)].

[8] [Testo e traduzione da Beltrami (2004a)].

[9] Per tutta la questione dell'ottava cfr. Dionisotti (1964), Roncaglia (1965), Picone (1977), Gorni (1978), Balduino (1982 e 1984), De Robertis (1984), Gorni (1984), pp. 493-504 (gli scritti di Gorni sono riediti e integrati da una *Postilla* in Gorni (1993), pp. 95-111, 153-170 e 295-310).

[10] Rispettivamente da *PD*, II, p. 631 e da Branca (1964), p. 173.

[11] Cfr. il capitolo 10 (anche per l'osservazione sul sonetto), e Carapezza (1999).

[12] Cabani (1990). Lo schema è ABbC ABbC C DdEE FfGG; quello di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* è ABbC ABbC C DdEE (non è perciò astratta l'osservazione di Gorni (1993), p. 307, secondo cui questa «straordinaria invenzione» è «forse, per la costruzione del poema, la maggior concorrente possibile alla terzina nel repertorio attestato di Dante, a meno che non si pensi alla corona di sonetti»).

[13] Cito da Tissoni Benvenuti e Montagnani (1999). Era disponibile prima di questa edizione un'analisi accuratissima del verso narrativo boiardesco (soprattutto dal punto di vista dei profili accentuativi e del rapporto fra metro e sintassi), in Praloran e Tizi (1988).

[14] Già Antonio Da Tempo avvicinava la *Commedia* al serventese per la forma (senza precisare però una forma particolare fra le varie del serventese), affrettandosi a dire che il poema è però altra cosa, *tragedia*: «Nam licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius sed proprius potuit appellari *tragedia*, licet ipse librum suum appellaverit *comediam*» (ed. Andrews (1977), p. 78). Più preciso, ma anche tanto più tardo, Gidino da Sommacampagna pone un esempio di terza rima sotto il nome di «serventese incatenato simplice» (ed. Caprettini *et al.* (1993), cap. 6.38, pp. 146-147). L'idea del possibile passaggio da serventese caudato a terza rima (accostata alla possibile suggestione esercitata dal sonetto) è ancora in Fubini (1962), pp. 185-188.

[15] Quanto al rapporto fra terza rima e sonetto, il tentativo più avanzato è quello compiuto da Leonardi (1993), con riferimento alla serie degli 86 sonetti del codice Laurenziano in cui lo stesso ha riconosciuto un *Canzoniere* di Guittone (con questo titolo edito in volume, Leonardi 1994). Sulla canzone, con particolare riferimento alle petrose, si veda Gavazzeni (1984).

[16] Fubini e Bigi (1968), p. 115.

[17] Mengaldo (1962), pp. 474-475.

[18] Gli esempi sono presi dalla *Nota al testo* di Tissoni Benvenuti e Montagnani (1999), p. XCIV.

[19] Petrarca ha una scarsa propensione per l'endecasillabo con accenti su 4ª e 7ª, ma accosta volentieri un accento sulla 7ª a quello sulla 6ª, sia con la 4ª tonica, come in «il mio sperar che tropp'alto montava» (23,53: cito da Santagata 2004), sia con la 4ª atona, facilmente con effetto di bipartizione ritmica del verso, come in «da lo spirito lor viver lontane» (15,11), «et nel vostro partir tornano insieme» (71,98). L'accostamento degli accenti sulla 6ª e sulla 7ª è una figura rilevante in tutta la tradizione italiana da Dante in poi, lirica e non lirica. Sull'endecasillabo con accenti su 4ª e 7ª cfr. Pirotti (1979).

[20] Cito da Pasolini (1975), p. 68.

[21] Attilio Bertolucci, *La camera da letto* (Bertolucci 1984).

[22] Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno* (Bertolucci 1971), p. 20. Correggo nell'ultimo verso «*a* adipe» in «*e* adipe» (corretto in edizioni successive).

[23] Cito da Porta (1979), p. 161.

[24] Garosi (1993); cfr. Fumi (1995). L'idea narrativa è semplicissima: una vecchia compagna di scuola scrive dopo un lungo periodo di silenzio ad un vecchio compagno, con cui ha diviso quello che lui dirà, con affettuosa attenuazione, un «amorazzo di scuola» («Il tuo scritto, stamani, m'ha provato / che, fortunatamente, / gli amorazzi di scuola, per noi due, / non hanno avuto – con le loro tante / care svenevolezze inevitabili – / i loro oblii del pari inevitabili», p. 17); questi risponde, avviando un ininterrotto scambio epistolare; la struttura del poema consiste nel giustapporsi in serie cronologica di queste lettere, che danno vita a un dialogo in movimento nel tempo.

[25] [Va da sé che le dieresi grafiche non sono nel testo].

[26] Ma naturalmente non sorprende di trovare qua e là qualche reminiscenza montaliana anche troppo scoperta, come queste (il protagonista maschile propone come rimedio alla disperazione il soccorso della psicanalisi): «In verità, pel secchio che discende / nella gola profonda / del vecchio pozzo, non è cosa lieve / né veloce portare in superficie / l'avvenimento-chiave / solo apparentemente / dimenticato…» (p. 99; e poco dopo nella stessa pagina): «Grazie alla psicanalisi, / basta trovare il bandolo / della matassa e tutte le questioni / senza capo né coda (all'apparenza) / canteranno dal vivo / rivelando l'anello che non tiene».

[27] «… Sul corso, in faccia al mare, tu discendi / in questo giorno / or piovorno ora acceso, in cui par scatti / a sconvolgerne l'ore / uguali, strette in trama, un ritornello / *di castagnette*» (corsivo mio; da Bettarini e Contini 1980, p. 81).

[28] Garboli (1986).

[29] Robaey (1995). Cfr. Robaey (1990) (qui a p. 3: «Il titolo mi viene da un'opera di Tasso, *Le sette giornate del Mondo creato*, ma lo spirito che ne anima la struttura ha più direttamente a che fare con i *Cantos* di Pound e, almeno per la confusione, con il *Mahâbhârata*»), con un'anticipazione del testo e una notizia bibliografica su altre anticipazioni. [E cfr., per le *Sette giornate* completate, Robaey (2007)].

[30] Robaey (1990), p. 3.

[31] In Robaey (1995), p. 321.

[32] [Ora in Robaey (2007), I, p. 97]

[33] Cfr. Robaey (1990), pp. 42-43: «Cerco un verso che abbia un suo ritmo personale, una sua forma metrica che, seppur non precisa, si riproponga in modo ricorrente, fedele a se stessa, una forma fatta anche di blocchi ritmici in equilibrio tra di loro. Un verso piuttosto lungo, di certo non inferiore all'endecasillabo. Una strofa non necessariamente definita ma anch'essa perlomeno di una lunghezza che si ripropone senza troppi dislivelli, oppure e meglio: ad una serie fissa seguirà un canto lungo, aperto e libero. Canto lungo che potrebbe trasformarsi da solo in un'epica lunga, che a questo punto rimarrebbe l'ideale». Vuol essere significativo che il canto cui è affidata la riflessione metapoetica si intitoli *Poema morale*.

[34] [Ora in Robaey (2007), I, p. 71].

[35] [Ora in Robaey (2007), I, p. 114].

[36] [Ora in Robaey (2007), I, p. 46. L'ho commentato nel capitolo 11, pp. 362-364].

Capitolo quattordicesimo

Caproni e i manuali di metrica

Questo capitolo conclusivo prende in esame i manuali di metrica nel Novecento, partendo dalla considerazione che fino agli anni Ottanta erano ben pochi e piuttosto vecchi, mentre negli anni Novanta ci fu un prolificare di questo tipo di volumi. Ovviamente per un manuale non è facile parlare della versificazione del Novecento. Una "grammatica del verso libero" è intuitivamente una contraddizione in termini, e di conseguenza una metrica del Novecento non può essere altro che una stilistica. Anche se non tutto è riassumibile in questo modo, anzi la situazione è molto complessa. Si tentano chiarimenti su questo a partire da alcune riflessioni proposte da Pazzaglia nel suo manuale in merito a un testo di Caproni che viene preso ad esempio.

Prenderò l'avvio dall'intervento con il quale Aldo Menichetti presentò il progetto del suo futuro manuale di metrica al convegno che si tenne a Messina nel 1982 (il primo dedicato integralmente alla metrica italiana; gli atti sono però usciti solo nel 1986, nella rivista «Metrica»), illustrandone le caratteristiche principali per differenza rispetto a ciò che era allora disponibile, sostanzialmente quasi solo la *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri* di Elwert, edizione italiana uscita nel 1973 dell'originale tedesco del 1968. Contrariamente a quanto il titolo lascia supporre, notava

criticamente Menichetti, Elwert non si occupa affatto della metrica dei 'giorni nostri' (cioè, allora, dei primi sessant'anni del Novecento): «la trattazione del verso libero prende in tutto tredici righe»[1]. D'altro canto, l'altro manuale di riferimento a quella data, quello di Spongano (sostanzialmente coevo, perché la prima edizione è del 1966, la seconda del 1974)[2], della metrica del Novecento non si occupava affatto. E del resto in Francia la sintesi di Pierre Guiraud sulla versificazione pubblicata nella collezione *Que sais-je?* nel 1970, dalla quale ci si sarebbe potuto aspettare ben altro, nella patria del verso libero, se la cavava con una paginetta, sostenendo che «la forma libera di tanti poeti moderni costituisce una prosa lirica cadenzata e non un verso misurato»[3]. Perciò ancora nel 1988 Mengaldo, in un contributo dei più importanti su *Questioni metriche novecentesche*, se ne usciva a dire con insofferenza: «Arretratissima la situazione nei manuali, che o non parlano affatto o quasi di metrica novecentesca, come fosse del tutto anòmica, o se ne parlano in linea di massima sarebbe meglio che tacessero»[4].

Ma i manuali, all'epoca (e non stiamo parlando di un'epoca poi tanto remota), non c'erano, o se c'erano erano vecchi (il Guarnerio del 1893, il Murari del 1909), o non erano che riassunti schematici delle principali forme tradizionali (la sintesi di Pernicone, certo non recente nemmeno questa, del 1948; utile invece anche per il verso libero, pur nella sua brevità, quella di Brioschi e Di Girolamo del 1984), o compilazioni di dubbia affidabilità (per es. Ramous, del 1984, che comunque non si occupa di metrica novecentesca)[5].

Menichetti parlava perciò di qualcosa di cui si sentiva davvero il bisogno negli anni Ottanta, senza prevedere che gli anni Novanta avrebbero visto una vera e propria esplosione di manuali di metrica: Pazzaglia nel 1990, il mio *La metrica italiana* nel 1991 (riedito nel 1994), Menichetti e Sandro Orlando nel 1993, i miei *Strumenti della poesia* nel 1996, De Rosa, Sangirardi e Lavezzi nello stesso 1996, Pinchera nel 1999, e forse me ne perdo qualcuno[6]. Tutti questi manuali parlano più o meno estesamente anche della metrica del Novecento, e in tutti, tranne se non erro in quello di Sandro Orlando, Caproni si è guadagnato almeno una citazione.

C'è da dire preliminarmente che per un manuale di metrica non è cosa facile parlare della versificazione del Novecento di seguito a quella dei secoli precedenti. Finché si parla della tradizione che giunge fino all'inizio del Novecento, intersecandosi con la nuova poesia che prende vita in Europa più o meno alla metà dell'Ottocento, un manuale è impegnato a ricostruire una 'grammatica della poesia', a definire regole che governano il conteggio delle sillabe, la struttura del verso, le corrispondenze dei suoni in rima e la struttura delle rime, la costruzione dei testi secondo forme ben strutturate. Tutto ciò è stato sempre trasgredibile entro certi limiti, per lo più ristretti, ma ha conosciuto princìpi tanto saldi che, quando si trova un'infrazione alle regole in un manoscritto o in una stampa di un testo in versi dei secoli andati, ci si deve sempre domandare se non si tratti di un errore di trascrizione, e il più delle volte proprio di un errore si tratta. Una 'grammatica del verso libero' è invece intuitivamente una contraddizione in

termini, e di conseguenza una metrica del Novecento non può essere altro che una stilistica. Ma le cose non sono nemmeno così semplici. La poesia del Novecento conosce non solo tutti i possibili allontanamenti da qualunque grammatica metrica, come al limite la poesia in prosa, ma anche tutte le possibili approssimazioni alla grammatica metrica tradizionale, fino all'identità, per esempio il sonetto: un libro recente di Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, dimostra lo sviluppo stupefacente di questa forma negli ultimi tempi, in varianti irregolari, ma anche regolari[7]. Ora, non è corretto a mio parere dire che quando un poeta scrive una poesia in versi liberi la sua metrica è novecentesca, e quando lui stesso o un altro scrivono un sonetto la loro metrica è ottocentesca: il trattamento di una forma metrica non può essere separato dal contesto di cultura poetica entro il quale avviene, e se è vero che una forma è un ente astratto come tale persistente, le sue attualizzazioni sono un fatto storico sempre nuovo. L'essenziale che unifica le varie forme della poesia del Novecento, possiamo dire ciò che fa la differenza rispetto alla poesia dei secoli precedenti, è che il testo poetico si presenta ora come frutto di un progetto individuale, nel quale possono entrare o meno le forme della tradizione regolare, non come l'applicazione di regole codificate, per quanto personale e innovativa.

Ha espresso benissimo questo aspetto fondamentale Pazzaglia, con l'esempio di un testo di Caproni (unico, ma importante riferimento diretto al nostro poeta nel suo manuale). Avendo ricordato che già nella tradizione «molti

poeti hanno compreso nel processo della messa in forma poetica anche particolari dell'esecuzione grafica, e cioè della stampa, dei versi», Pazzaglia prosegue[8]:

> È frequente, nella poesia novecentesca, quest'uso dei *bianchi* tipografici per dare un'intensificazione semantica o patetica a certe parole, come riscoprendo il valore elementare della "spezzatura" nel testo poetico. Si consideri, ad esempio, questo testo di Giorgio Caproni (*Celebrazione* [*Il franco cacciatore*, p. 483]):
>
> > I morti per la libertà
> > Chi l'avrebbe mai detto
> > *I morti*
> > *Per la libertà*
> > Sono tutti sepolti
>
> C'è qui la parodia amara della celebrazione vana, sottolineata dallo stile dimesso, dal verso finale privo di pathos e di speranza, ma sottolineata *anche* dagli aspetti grafici, che entrano pertanto nel procedimento espressivo: dall'assenza di punteggiatura, ai corsivi che sembrano accentuare l'importanza delle parole della lapide, che invece, nel contempo, vengono scisse dalla dislocazione in due versi staccati (in forma, fra l'altro, tipograficamente abnorme: ci attenderemmo, con l'*a capo*, un allineamento delle due righe); mentre la maiuscola di *Per* segna uno stacco irreparabile dei due membri della frase, li riduce a un nonsenso. Il poeta indica qui come su uno spartito un modo di esecuzione: l'ordine, le pause, gli stacchi temporali con cui la frase deve essere percepita.

Il poeta indica come su uno spartito un modo di esecuzione: è questo, va ridetto con anche maggiore evidenza, il modo proprio della poesia del Novecento di comunicare la propria forma metrica, cioè di renderla interpretabile, perché non ci sono regole, o non ce ne sono di abbastanza stabili, per consentire di ricostruirla anche in assenza di indicatori grafici. Un testo sette-ottocentesco in endecasillabi sciolti (*Il*

mattino del Parini, *I sepolcri* del Foscolo) si interpreta metricamente senza difficoltà anche se, per mera ipotesi, lo si trova scritto di seguito come se fosse prosa; non così ovviamente la poesia libera. Ma di questa necessità banalmente oggettiva la poesia moderna ha fatto un mezzo di espressione, giocando ulteriormente sulla disposizione grafica come indicatore, *spartito* si può dire appunto, di un sistema di pause e di ritmi, della 'musica' del testo (che è tutt'altra cosa dalla 'musicalità', come Caproni da musicista ben sapeva e non mancava di puntualizzare). In particolare attirano l'attenzione i così detti 'versi a gradino', quei versi spezzati in due o anche più di due unità, eventualmente fra due strofe (finale di strofa e inizio della successiva) che sono una caratteristica della poesia moderna, quale che ne sia l'origine ultima (a me pare probabile che una sollecitazione visiva venga dalla poesia teatrale a stampa, nella quale, quando un verso contiene più battute, si passa da una battuta all'altra, per l'appunto, con un gradino). Caproni ne fa un uso notevole dal *Muro della terra* in poi, cui si riferiscono queste osservazioni di Mengaldo nell'introduzione all'*Opera in versi*[9]:

> Sempre del resto Caproni è stato nel fondo un poeta «a-prosodico», come ha detto benissimo Agamben, e noi potremmo aggiungere a-lineare: l'uso di versi medi e brevi che si rotolano in cascate di rime, ma compromessi dalla trasversalità compulsiva delle mille inarcature, e d'altra parte la frequenza di versi a gradino anche tra strofa e strofa, collaborano al fatto che gli effetti dominanti non si dispongono sull'orizzontale ma sulla verticale…

Ma perché *a-prosodico*? Se è vero che il Caproni maturo e tardo è in cerca di una musica più segreta e difficile di quella

offerta dalla prosodia cantabile cui facilmente si riducono le forme del verso tradizionali (ma non è anche questa una prosodia?), il Caproni giovane e poi ancora meno giovane, quello delle prime raccolte, dei sonetti, dei *Versi livornesi*, dimostra un senso molto sicuro del verso regolare (settenario, ottonario, novenario, endecasillabo), che tratta liberamente come altrimenti non potrebbe essere, ma come non potrebbe fare se non ne avesse interiorizzato le cadenze. Di questo i manuali quasi non parlano, come ci si poteva attendere, se si eccettua l'analisi che De Rosa e Sangirardi dedicano nella sezione sulla *Tipologia del verso libero* a *Per lei* (da *Il seme del piangere* [p. 201]), come esempio della categoria 'anisosillabismo', definita come «la versificazione che oscilla intorno a una misura di base (inferiore all'endecasillabo), con escursione di poche sillabe, in genere una o due»[10]:

> Per lei voglio rime chiare,
> usuali: in -are.
> Rime magari vietate,
> ma aperte: ventilate.
> [5] Rime coi suoni fini
> (di mare) dei suoi orecchini.
> O che abbiano, coralline,
> le tinte delle sue collanine.
> Rime che a distanza
> [10] (Annina era così schietta)
> conservino l'eleganza
> povera, ma altrettanto netta.
> Rime che non siano labili,
> anche se orecchiabili.
> [15] Rime non crepuscolari
> ma verdi, elementari.

Gli autori (la sezione è firmata più in particolare da Sangirardi) mettono in risalto «l’effetto di cantilena… dovuto alla combinazione della strategia rimica e di quella metrico-sintattica», «una sorta di cantilena arcaica e popolare, un inno elementare in lode di ‘Annina’»; effetto in realtà di una scrittura sapientissima, tanto ben calcolata da far passare come ‘naturale’ persino una citazione della poesia ‘crepuscolare’. Qualcosa si può obiettare, quanto alla metrica, sul fatto che l’ottonario (che qui alterna con settenari e novenari, ma anche con tre senari e un decasillabo), non si presenti mai, dicono gli autori, «nello schema di sole (1ª)-3ª-5ª-7ª, il più tipico della poesia ottocentesca perché il più cantabile». Stante che la vera caratteristica dell’ottonario tradizionale e ‘cantabile’ (da Iacopone in giù) è l’accento sulla 3ª sillaba, «Per lei voglio rime chiare» vi corrisponde perfettamente, non perché *si debba*, ma perché *si può* leggere con l’accento sulla 3ª; e così anche «Annina era così schietta» e «Rime non crepuscolari» potrebbero stare benissimo in un testo regolare in ottonari accentati sulla 3ª (di fatto, sia pure meno bene, anche «Rime che non siano labili»: sono sicuro di trovare nella poesia tradizionale ottonari con *che* nella 3ª sillaba). Si apprezza molto meglio, riconoscendo questo fatto, il gioco prosodico per cui questi ottonari sono e non sono lo stesso di ottonari regolari, in un contesto superficialmente ‘facile’, ma in realtà raffinato.

Il tema più trattato dai manuali quando citano Caproni non è però questo, ma il sonetto. Anch’io, *mea culpa*, ho citato l’esperienza di Caproni solo per dire che il sonetto esiste

ancora nel Novecento, nonostante la metrica libera, e che la sua interpretazione del sonetto è però particolare dal punto di vista sintattico. Lo ripeto ora con le parole di Gianfranca Lavezzi che, nell'unico caso in cui parla del nostro, cita a sua volta Mengaldo, dall'introduzione alle poesie antologizzate nei *Poeti del Novecento*: nei sonetti di Caproni, dice, «la struttura metrica è trattata "splendidamente come un'unica gittata o presa di fiato, molto snodata e compatta, e modulata su un uso sapientissimo delle inarcature"»[11]. Valga questa citazione a capire come su Caproni si sia già creata una tradizione interpretativa, segno del suo radicamento, da autore importante, nella storia della nostra poesia. Anche Pinchera chiama in causa Caproni, l'unica volta che lo cita, su questo stesso tema; ricordata l''inarcatura interstrofica', cioè l'*enjambement* fra due strofe che si osserva nell'ode *All'amica risanata* del Foscolo (36-37: «… e intanto / fra il basso sospirar vola il tuo canto // più periglioso…»), Pinchera prosegue: «Nel Novecento i sonetti di Giorgio Caproni fanno di simili inarcature interstrofiche un fattore strutturale a tal punto che l'antica forma metrica – aggiunto il massiccio apporto di inarcature interversali – si trasforma in un solo blocco compatto di quattordici versi»[12]. L'esempio allegato per esteso è *Sonetto d'Epifania*, da *Finzioni*. De Rosa e Sangirardi tengono invece piuttosto a chiarire perché un poeta del Novecento scriva sonetti, e propongono questa interpretazione (pp. 73-74):

> I metri tradizionali, quando vengono adottati in forma vicina a quella 'grammaticale', sono trattati come forme simboliche della tradizione poetica tutta intera: il poeta può allora 'parodiare' questa tradizione,

manipolarla per esprimere l'impossibilità di un accordo pieno con essa (si pensi al caso già ricordato delle terzine di Pasolini), oppure può anche semplicemente evocarla, utilizzarla come forma di protezione estetica contro la 'bruttura' dei contenuti: tale sembra ad esempio il caso dei sonetti di poeti come Giorgio Caproni e Franco Fortini.

Al di là della citazione, a questo proposito, di un saggio importante di Marazzini sul sonetto nel Novecento pubblicato in «Metrica» nel 1981[13], questo modo di concepire la forma poetica tradizionale (quella più di tutte identificabile e dotata per così dire di una sua personalità) come per così dire un'ancora di salvezza formale contro la rovina di cui si deve parlare risale in definitiva a dichiarazioni di Caproni stesso; ce lo ricorda ancora Natascia Tonelli, nel già citato volume sugli *Aspetti del sonetto contemporaneo*, dove propone una lettura parallela di *Sonetto* di Fortini e di *Pastore di parole* di Caproni (quarto dei *Lamenti*), con questo commento[14]:

> Negli anni del dopoguerra sia Fortini sia Caproni arginano la piena degli orrori legati all'Olocausto, alla guerra, alla Resistenza mediante la forma del sonetto. E si trovano a farlo nello stesso torno di tempo, utilizzando la stessa forma; e spesso anche le stesse parole, con le stesse rime, se si confrontano i versi di *Sonetto* a quelli, in particolare, del quarto *Lamento*…
> Caproni ha più volte dichiarato il senso che per lui ebbe questo ricorrere ai sonetti; quasi la forma esprimesse un valore di per sé, il senso di una fiducia che la poesia può continuare a incarnare e a manifestare col suo perpetuarsi, col suo continuare ad essere e farsi riconoscere grazie in primo luogo al suo persistere come individuabile forma e come tale apparire…

Era questa già l'interpretazione di Antonio Girardi, in un saggio del 1979 raccolto nel volume *Cinque storie stilistiche* del

1987 (a proposito in particolare dei *Sonetti dell'anniversario*), dove, prima di concludere (a p. 114), che «… è lecito supporre che, negli anni della guerra, Caproni dovesse patire l'alternativa tra il silenzio della poesia e questo affidare al vuoto, ma saldo e resistente, schema metrico la confessione contorta (e altrimenti impossibile) di ansie e orrori inesplicabili», proponeva un'osservazione più intrinseca alla scrittura dei sonetti[15]:

> Nella resa incondizionata a un meccanismo formale precostituito potremo scorgere, infatti, il sintomo di un'accentuata sfiducia nella razionalità comunicativa del *logos* poetico, per il quale è posta in dubbio ogni possibilità di instaurare qualsiasi rapporto positivo con la realtà. Qui la stessa selezione lessicale, lungi dal rispondere alle connessioni semantiche ordinarie, pare subordinata talvolta alle superiori necessità della rima:
>
> > Poco più su d'adolescenza ahi mite
> > fidanzata così *completamente*
> > morta! Sulle compagini sfinite
> > di tante pietre, una scienza *demente*
> > riduce già la storia: le nutrite
> > vampe delle cavalle alla *mordente*
> > rena di gioventù – le nostre unite
> > briglie, frenate nell'etere *ardente*
> > della rincorsa e al sonno ora allentate
> > sulle tue nocche per l'eterno. […]
> > (*Sonetti dell'Anniversario*, I, vv. 1-10).
>
> Una specificazione come «completamente», applicata all'aggettivo «morta», non sembra avere maggiore plausibilità semantica di quella imposta dal bisogno di instaurare un'equivalenza fonica con la serie degli altri aggettivi in rima…

Saranno questi, nei sonetti, gli «usi iperletterari e ironici» cui allude Menichetti, quando, parlando della poesia libera

moderna (e nell’unico caso in cui cita per nome Caproni), osserva che «l’omofonia (spesso approssimativa) si fa piuttosto frequente ma, a parte eccezioni (Moretti, Saba, Valeri, Betocchi), sembra restia a riassumere la sua abituale valenza strutturante (non però presso alcuni dialettali, Giotti, Tessa, Marin, Noventa, Pasolini, Guerra, né in usi iperletterari e ironici, Caproni, Zanzotto) …»?[16] (trovo in effetti difficile classificare Caproni sia come ‘iperletterario’, sia come ‘ironico’).

In ogni caso, si condivida o meno il giudizio espresso da Girardi su quel *completamente* (amaramente carico di significato, in realtà, in antifrasi con l’idea evocata e insieme negata che i cari morti siano ‘sempre vivi’), se si pone mente all’insieme e non a singoli casi tutti passibili di discussione, la sua allusione ad una sorta di ‘tirannia della rima’ (le «superiori necessità») aiuta a comprendere meglio il carattere così particolare della versificazione dei sonetti (ma anche delle stanze) di Caproni, anche in rapporto con il resto della sua produzione. L’abolizione delle partizioni sintattiche interne al sonetto, su cui tanto si insiste, non è in fondo che una delle varie possibilità di realizzazione della forma del sonetto, che ha sempre coniugato insieme, nella sua storia, un’immagine di aurea fissità con una ricchissima possibilità di variazione (lo ricorda molto bene il libro della Tonelli, risalendo per il modello a Petrarca e ai suoi predecessori, e seguendo le variatissime sperimentazioni novecentesche). Basti pensare a un testo scolastico quant’altri mai (nel senso

che faceva parte del canone della poesia nella nostra scuola), il sonetto di Foscolo a Zacinto:

> Né più mai toccherò le sacre sponde
> ove il mio corpo fanciulletto giacque,
> Zacinto mia, che te specchi ne l'onde
> del greco mar da cui vergine *nacque*
>
> *Venere*, e fea quelle isole feconde
> col suo primo sorriso, onde non tacque
> le tue limpide nubi e le tue fronde
> l'inclito verso di colui *che l'acque*
>
> *cantò fatali*, ed il diverso esiglio
> per cui bello di fama e di sventura
> baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Il sonetto di Caproni ha invece di estremamente personale non il solo continuare del verso nel successivo in *enjambement*, ma il movimento quasi inarrestabile, quasi affannoso a volte, con il quale il verso risale verso la sua rima per poi cadere ancora in quello seguente:

> Nella profondità notturna il corno
> d'America, dal buio locomotore
> sperduto cosa fruga – chi nel cuore
> sveglia l'innominabile ritorno
> a una paura che conquide? A un sonno
> plumbeo più che i millenni, immenso muore
> nel deserto di brina un passo – l'ore
> ha aggredito quel raglio mentre intorno
> cresce il sospiro dell'uomo. E tu ancora
> chiuso nella tua stanza, inventa l'erba
> facile delle parole – fai un'acerba
> serra di delicato inganno, all'ora
> che opprimendoti viva a un tratto serba
> per te il lamento che il petto ti esplora.

(*I lamenti* XI, in *Il passaggio di Enea*, p. 125)[17].

Sembra che dalla necessità strutturale della rima Caproni si senta doppiamente costretto: prima a ‘inventare’ parole che reggano il peso di questa necessità (e sono spesso invenzioni felici, come questa *erba / facile* – e difficile – *delle parole*, e l’*acerba / serra di delicato inganno*); poi ad avventurare il discorso intorno a questi paletti di uno slalom inevitabilmente in discesa senza arresti. E questo in un poeta per il quale la rima è una risorsa spontanea («per Caproni in principio è la rima», come ha scritto Mengaldo nei *Poeti del Novecento*, p. 701, e come si ripete sempre), ma in testi non così strutturati, che si possono dire canzonette libere o strofe di canzonetta libera, dove la rima è un elemento strutturante e non l’effetto di una necessità strutturale, e in versi brevi (non va probabilmente sottovalutato, nei sonetti, l’effetto del passaggio all’endecasillabo). Non porterò nottole ad Atene ricordando il rimare dei *Versi livornesi*, insistito ed esibito ma anche leggero e svagato, cantabile ma mai meccanico. Basti invece pensare a quello splendido testo che è *Ad Olga Franzoni* (in *Ballo a Fontanigorda*, p. 42), dove la rima articola lo scorrere dei versi, e poi lo smorza e lo chiude (i versi sono settenari e ottonari, a parte il v. 2 che è novenario):

Questo che in madreperla
di lacrime nei tuoi morENTI
occhi si chiuse chiaro
paese,

ora che spENTI
già sono e giochi e alterchi
chiassosi, e di trafelATE

bocche per gaie rincorse
sa l'aria, e per scalmanATE
risse,

stasera ancora
rimuore sfocando il lume
nel fiume, qui dove bASSA
canta una donna china
sopra l'acqua che pASSA.

Una rima finale separata da un verso; così anche in *Ricorderò San Giorgio* (*Cronistoria*, p. 81), dove il verso intermedio è a sua volta rimato con una serie precedente:

Ricorderò San Giorgio
un giorno senza virtÙ,
e le tue mani aderenti
al freddo, qui dove fU
quasi una grazia nel bUio
la cena nella latterIA.

Ritroverò nella mIA
chiusa tristezza, il di piÙ
che m'hai lasciato: la pIA
immagine di conCORDIA
– la medaglietta con sU
«Mi Iesu misericCORDIA».

In un testo fortemente punteggiato dalle rime baciate come *Era un grido nel grigio* (in *Cronistoria*, p. 74), l'ultima rima, che arresta la cadenza, è invece divisa da un distico (insomma la chiusa è una quartina a rima incrociata):

(Era un grido nel grIGIO
consumato nell'ETRA
delle case il colore
sulla piazza di pIETRA
del tuo abito, lIGIO

all’andAZZO.

Da un mAZZO
di garofani, un rOSSO
sanguinoso era mOSSO
al mio viso, donATO
con tristezza al peccATO.

Era un grido nel vENTO
doloroso l’argENTO
così vecchio dell’ACQUE
del tuo fiume.

Nell’ACQUE
la tua effigie matURA
era fuoco di brACE,
era amore verACE
la mia rossa paURA).

Il ritmo di questo testo è particolarissimo (in un poeta moderno e anche in Caproni), tutto in settenari accentati sulla 3ª (un verso altrimenti liberissimo, nella tradizione); ma la soluzione rimica è la stessa che si ritrova nell’*Interludio*, tanto più intenso e tanto meno cantabile, in sette, otto e novenari, che precede le *Stanze della funicolare* nel *Passaggio d’Enea* (p. 135):

E intanto ho conosciuto l’Erebo
– l’inverno in una latterIA.
Ho conosciuto la mIA
Prosèrpina, che nella sciALBA
veste lavava all’ALBA
i nebbiosi bicchiERI.

Ho conosciuto nERI
tavoli – anime in frETTA
posare la biciclETTA
allo stipite, e entrare

a perdersi fra i vapORI.
E ho conosciuto rossORI
indicibili, mani
di gelo sulla segatURA
rancida, e senza figURA
nel fumo la ragAZZA
che aspetta con la sua tAZZA
vuota la mia paURA.

La funzione conclusiva della rima si rivede nel *Muro della terra*, in un contesto di ritmo più fermo e di rime più rarefatte (dove l'ultima è ulteriormente allontanata dall'antecedente), nell'*Idrometra* (p. 291; anche qui sette, otto e novenari, una mistura particolarmente congeniale a Caproni):

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimoniANZE.
Le vere come le *false*.
La realtà come l'*arte*.

Il mondo delle sembiANZE
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nERO
nessun idrometra più
pattinerà, nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intERO.

Ma per dire una parola su come cambia la rima nel 'terzo Caproni', conviene partire da un esempio del primo, da *Il mare brucia le maschere* (in *Cronistoria*, p. 67), una piccola grande poesia che si fonda su un gioco fermissimo di rima identica (*maschere*) e ricca, anzi ricchissima (*resistere*: *esistere*)[18]

Il mare brucia le maschere,
le incendia il fuoco del SALE.
Uomini pieni di maschere
avvampano sul litorALE.

Tu sola potrai resISTERE
nel rogo del CarnevALE.
Tu sola che senza maschere
nascondi l'arte d'esISTERE.

La rima *resistere*: *esistere* ritorna identica nel *Muro della terra*, nella *Postilla* a *Deus absconditus* (pp. 331 e 332):

Deus absconditus

Un semplice dato:
Dio non s'è nascosto.
Dio s'è suicidato.

Postilla

(Non ha saputo resistere
al suo non esistere?)

«Dimagrimento formale» è la parola (la usa Mengaldo nell'introduzione all'edizione critica, p. xxxi); la rima ha divorato la poesia e s'è presa tutta la pagina bianca. Il Caproni sentenzioso, paradossale, frammentario che va da accenni di canzonetta fino al limite del silenzio, «alle porte dell'afasia» (sempre Mengaldo, ivi), gioca sulla rima fino a ridurre la poesia ad essa sola (*Fatalità della rima*, in *Res amissa*, p. 811):

La terra.
La guerra.
La sorte.
La morte.

E affida alla rima una funzione portante, nella scarnificazione del discorso poetico, per far emergere il *senso* e il *non senso*, il *senso del non senso* che è il succo di una ricerca filosofica e morale segnata, con insistite dichiarazioni esplicite, dall'assenza di Dio; non di rado, diciamolo, manieristicamente, da poeta che rifà ed esibisce per frammenti se stesso; per es. *Confidenza* (*Res amissa*, p. 887):

> Ecco a cosa penso.
> Al senso della ragione.
> Al senso della dissoluzione.
> Al senso del non senso.

Ma anche, per dire di un ventaglio di capacità espressive assai largo pur entro questa scelta così apparentemente riduttiva, sa inventare in tre parole e due rime un bozzetto filosofico-narrativo sorprendente come questo *Pierino disegna un volto* (*Res amissa*, p. 889):

> Né occhi, né naso,
> né bocca.
>
> E questa
> (disegnò uno zero) è la testa.

Ci sarebbe ben altro da scavare, quanto agli usi così vari e complessi della rima da parte di Caproni nell'arco della sua produzione, e questo non si può far certo in un manuale. Ma dovessi riscriverne uno, qualcosa di più sulla sua metrica, e soprattutto sulla sua rima, sarebbe sicuramente da dire.

---

[1] Menichetti (1986), p. 10, a proposito di Elwert (1973).

[2] Spongano (1974).

[3] Guiraud (1970), p. 110; cfr. Menichetti (1986), p. 11.

[4] Mengaldo (1988), p. 558.

[5] Guarnerio (1893), Murari (1909), Pernicone (1948), Brioschi e Di Girolamo (1984), Ramous (1984).

[6] Pazzaglia (1990), Beltrami (1991) [ora Beltrami (2011)], Menichetti (1993), Orlando (1993), Beltrami (1996a) [ora Beltrami (2012)], De Rosa e Sangirardi (1996), Lavezzi (1996), Pinchera (1999).

[7] Tonelli (2000).

[8] Pazzaglia (1990), p. 8 e p. 9

[9] In Zuliani (1998), p. XXXI.

[10] De Rosa e Sangirardi (1996), p. 315, l'analisi di *Per lei* è alle pp. 317-318.

[11] Lavezzi (1996), p. 327; cita Mengaldo (1978), p. 701.

[12] Pinchera (1999), p. 58.

[13] Marazzini (1981).

[14] Tonelli (2000), pp. 136-137.

[15] Girardi (1979), p. 113.

[16] Menichetti (1993), p. 50.

[17] Non posso passare sotto silenzio *buio* monosillabo nel v. 2, estrema e sorprendente sopravvivenza di un uso prosodico del Duecento e di Dante.

[18] In margine: «avvampano sul litorale», unico novenario fra ottonari, a me pare (senza cercare riscontri, che forse nemmeno ci sono) una reminiscenza ritmica pascoliana chiara e forte quanto probabilmente involontaria.

Riferimenti bibliografici

Abardo, Rudy

(2001) Recensione a Sanguineti (2001), «Rivista di studi danteschi», I, pp. 153-162.

Affò, Ireneo

(1777) *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Parma, Filippo Carmignani (rist. anast. a cura di Franca Magnani, Bologna, Forni, 1993).

Ageno, Franca Brambilla

(1977) *Le rime di Panuccio del Bagno*, Firenze, Accademia della Crusca.

(1995) Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere.

Almqvist, Kurt

(1951) *Poésies du Troubadour Guilhem Ademar*, publ. par K. Almqvist, Uppsala, Almqvist & Wiksells.

Andreose, Alvise

(2010) Enselmino da Montebelluna, *Lamentatio Beate Virginis Marie* (*Pianto della Vergine*), a cura di A. Andreose, Roma-Padova, Antenore.

Andrews, Richard

(1977) Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. crit. a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Antonelli, Roberto

(1977) *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*. I. *Le canzoni*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII, pp. 20-126.

(1978) Roberto Antonelli, *Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?*, «Medioevo romanzo», V, 1978, pp. 169-206.

(1979) Giacomo da Lentini, *Poesie*, ed. crit. a cura di R. Antonelli, Roma, Bulzoni.

(1984) *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

(1989) *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, I, pp. 35-75.

(1994) *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, pp. 309-323.

(2008) *Giacomo da Lentini*, in *PSs*, I.

Appel, Carl

(1915) *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, hrsg. von C. Appel, Halle a.S., Niemeyer.

Arveiller, Raymond e Gouiran, Gérard

(1987) *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, Troubadour…*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

Asperti, Stefano

(1990) *Il trovatore Raimon Jordan*, ed. crit. a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi.

(1998) *Miei sirventes vueilh far dels reis amdos* (*BdT 80,25*), «Cultura neolatina», LVIII, pp. 165-323.

Aston, Stanley C.

(1953) *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press.

Auerbach, Erich

(1963) *Studi su Dante*, pref. di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli (ed. 1966).

Avalle, d'Arco Silvio

(1960) Peire Vidal, *Poesie*, ed. a cura di d'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, I-II.

(1962) *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», VI (*Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, I), pp. 119-160.

(1963) *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi.

(1974) *La rima "francese" nella lirica italiana delle origini*, in *Scritti in onore di Caterina Vassallini*, racc. da Luigi Barberi, Verona, Fiorini, pp. 29-43.

(1979) *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca.

(1981) *Programma per un omofonario automatico della poesia italiana delle origini*, Firenze, Accademia della Crusca.

(1983) *Musique et poésie au Moyen Age*, «Travaux de linguistique et de littérature», XXI, 1983, pp. 7-19.

(1990) *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*, in *Metrica classica e linguistica, atti del colloquio*, Urbino 3-6 ottobre 1988, Urbino, QuattroVenti, pp. 495-526.

(1992) *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini (CLPIO)*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.

(2002) *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

(*TLIO*) Guittone d'Arezzo, *Lettere* (testo in prosa), edizione per il *Corpus TLIO* (http://gattoweb.ovi.cnr.it).

Balbi, Giovanna

(1995) Cino Rinuccini, *Rime*, ed. crit. a cura di G. Balbi, Firenze, Le Lettere.

Baldelli, Ignazio

(1970) *Endecasillabo*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 672-676.

(1973) *Rima*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 930-949.

Balduino, Armando

(1982) *«Pater semper incertus». Ancora sulle origini dell'ottava rima*, «Metrica», III, pp. 107-158.

(1984) *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, a cura di M. Picone e M.L. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, pp. 25-48.

Barber, Joseph A.

(1983) Recensione a Beltrami (1981), «Modern Language Notes», XCVIII, pp. 140-144.

Bàrberi Squarotti, Giorgio

(1969) Francesco Berni, *Rime*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Einaudi.

Barchiesi, Marino

(1967) *Arte del prologo e arte della transizione*, «Studi danteschi», XLIV, pp. 115-207.

BdT = Pillet-Carstens (1933).

Beccaria, Gian Luigi

(1968) *Allitterazioni dantesche*, «Archivio glottologico italiano», LIV, pp. 240-247.

(1969) *Appunti di metrica dantesca* (corso di Storia della lingua italiana), Torino, Giappichelli.

(1970a) *L'autonomia del significante. Figure dantesche*, «Strumenti critici», IV, pp. 69-85.

(1970b) *Cesura* e *Dieresi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, I, pp. 928-931 e II, pp. 432-436.

(1975) *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

Becker, Philipp August

(1932) *Die Anfänge der romanische Verskunst*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LVI, 1932, pp. 257-323.

BEdT

Bibliografia Elettronica dei Trovatori, a cura di Stefano Asperti, www.bedt.it.

Bellorini, Egidio

(1913-1915) Giuseppe Parini, *Prose*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, I-II.

(1929) Giuseppe Parini, *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, I-II.

Beltrami, Pietro G.

(1974) Recensione a Cremante-Pazzaglia (1972), «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, pp. 296-300.

(1980) *Prospettive della metrica*, «Lingua e stile», XV, pp. 281-300.

(1981) *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.

(1983) Recensione a Solimena (1980), «Rivista di letteratura italiana», I, pp. 397-403.

(1989) *Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale: a proposito di Bertran de Born, «Puois Ventadorns» e «Sel qui camja»*, «Studi mediolatini e volgari», XXXV, pp. 5-42.

(1990) *Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi*, «Messana», IV, pp. 5-45.

(1991) *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

(1992) *«Er auziretz» di Giraut de Borneil e «Abans qe·il blanc puoi» di autore incerto: note sulla rima dei trovatori*, «Cultura Neolatina», LII, pp. 259-321.

(1996a) *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino.

(1996b) *«Lo ferm voler» di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, in *AnticoModerno*, II, *La sestina*, a cura di Fabio Massimo Bertolo *et al.*, Roma, Viella, pp. 9-19.

(1998) *Chrétien de Troyes, la rima leonina e qualche osservazione sui criteri metrici nelle scelte testuali*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995, a cura di Anna Ferrari, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1998, pp. 193-218.

(2001) *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», CXI, 2001, pp. 138-164.

(2002) *La metrica italiana*, IV ed., Bologna, Il Mulino.

(2004a) *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P.G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

(2004b) *Arnaut Daniel e la 'bella scola' dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander* (= *Atti del quarto Seminario dantesco internazionale*, University of Notre Dame, Ind., USA, 25-27 settembre 2003, a cura di M. Picone, Th. J. Cachey e M. Mesirca), Firenze, Cesati, pp. 29-59.

(2010) *I poeti siciliani nella nuova edizione (con appunti su testo e metrica)*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXII, pp. 425-446.

(2011) *La metrica italiana*, V ed., Bologna, Il Mulino.

(2012) *Gli strumenti della poesia*, III ed., Bologna, Il Mulino.

Beltrami, Pietro G. *et al.*

(2007) Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi.

Beltrami, Pietro G. e Vatteroni, Sergio

(1988-1994) *Rimario trobadorico provenzale*, Pisa, Pacini, I-II.

Bertinetto, Pier Marco

(1973) *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.

(1977) *«Syllabic blood» ovvero l'italiano come lingua ad isocronismo sillabico*, «Studi di grammatica italiana», VI, pp. 69-96.

(1978) *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, «Metrica», I, pp. 1-54.

(1988) *Autonomia e relazionalità della metrica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere, s. III, XVIII, pp. 1387-1409.

Bertolucci, Attilio

(1971) *Viaggio d'inverno*, Milano, Garzanti.

(1984) *La camera da letto*, Milano, Garzanti.

Bettarini, Rosanna e Contini, Gianfranco

(1980) Eugenio Montale, *L'opera in versi*, ed. crit. a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.

Biadene, Leandro

(1888) *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studj di filologia romanza», IV/1 (rist. anast. a cura di R. Fedi, Firenze, Le Lettere, 1977).

Bianchi, Brunone

(1868) *La Commedia* nuovamente riveduta nel testo e dichiarata da B. Bianchi, VII ed., Firenze, Le Monnier.

Bierwisch, Manfred e Heidolph, K.E.

(1970) *Progress in Linguistics*, ed. by M. Bierwisch and K.E. Heidolph, The Hague, Mouton.

Bigi, Emilio

(1981) *Forme e significati nella «Divina Commedia»*, Bologna, Cappelli.

Billy, Dominique

(1989) *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'A.I.E.O.

(2000a) *Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours*, «Critica del testo», III, pp. 587-622.

(2000b) *L'invention de l'endecasillabo*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, pp. 31-46.

(2009) *Théorie et description de la césure: quelques propositions*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 385-423.

(2014) *La Complainte de Geneviève de Brabant ou l'incostance de la césure*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 215-229.

Boni, Marco

(1954) Sordello, *Poesie*, nuova ed. crit. a cura di M. Boni, Bologna, Palmaverde.

Bonora, Ettore

(1967) Giuseppe Parini, *Opere*, a cura di E. Bonora, Milano, Mursia.

Bordin, Michele

(1994) *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'"Ipersonetto" di Zanzotto*, «Quaderni veneti», XVIII, pp. 95-178.

Boutière, Jean

(1930) *Les Poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, publ. par J. Boutière, Toulouse-Paris, Privat-Didier

(1937) *Les poésies du Troubadour Albertet*, «Studi medievali», n.s., X, pp. 1-139.

Boyde, Patrick

(1971) *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.

Branca, Vittore

(1964) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Milano, Mondadori.

Branciforti, Francesco

(1954) *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.

Breschi, Giancarlo e De Robertis, Domenico

(2012) *Le opere di Dante*, a cura di D. De Robertis e G. Breschi, Firenze, Polistampa.

Brioschi, Franco e Di Girolamo, Costanzo

(1984) *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato (cap. III *Versificazione*, pp. 105-159).

Brugnolo, Furio

(1974-1977) *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore.

(1995) *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana* dir. da E. Malato, I, Roma, Salerno Ed., pp. 263-337.

(1999a) *Ancora sulla genesi del sonetto*, in Coluccia e Gualdo (1999), pp. 93-106.

(1999b) *La teoria della 'rima trivocalica' e la lingua della Scuola poetica siciliana*, in Fassò e Formisano (1999), pp. 25-43.

(2007) *"Quel tempo della tua vita mortale". Per la storia di una figura ritmica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, II, pp. 1725-1748.

Brunetti, Giuseppina

(2000) *Il frammento inedito «Resplendiente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer.

Burger, Michel

(1957) *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris, Droz-Minard.

Cabani, Cristina

(1990) *La canzone della battaglia di San Giglio (1416)*, «Schifanoia», VII, pp. 9-115.

Camboni, Maria Clotilde

(2011) *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS.

(2012) *La stanza della canzone tra metrica e musica*, «Stilistica e metrica italiana», XII, pp. 3-57.

Camilli, Amerindo

(1965) *Pronuncia e grafia dell'italiano*, III ed. a cura di P. Fiorelli, Firenze, Sansoni.

Canettieri, Paolo

(1995) Descortz es dictatz mot divers. *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto.

Capovilla, Guido

(1981) *Accertamenti sul testo e sulla struttura del «Compendio ritimale» di Francesco Baratella*, «Metrica», II, pp. 123-138.

(1986) *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», IV, pp. 109-146.

Cappagli, Alessandra

(1990) *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, «Studi di grammatica italiana», XIV, pp. 341-394.

Cappagli, Alessandra e Pieraccini, Anna Maria

(1985) *Sugli inediti grammaticali di Claudio Tolomei. I Formazione e storia del manoscritto senese*, «Rivista di letteratura italiana», III, pp. 387-411.

Caprettini, Gian Paolo *et al.*

(1993) Gidino da Sommacampagna, *Trattato e Arte deli Rithimi volgari*, a cura di G.P. Caprettini *et al.*, Vago di Lavagno VR, La Grafica Editrice.

Carapezza, Francesco

(1999) *Un ‘genere’ cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova rivista di letteratura italiana», II, pp. 321-354.

Carducci, Giosue

(1868) *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII* (premessa a *Poeti erotici del secolo XVIII*, Firenze, Barbera), in Carducci (1939a), pp. 85-144.

(1871) *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII* (premessa a *Lirici del secolo XVIII*, Firenze, Barbera), in Carducci (1939a), pp. 147-235.

(1884) *Pietro Metastasio* («La Domenica Letteraria», 16 aprile 1884), in Carducci (1939a), pp. 239-267.

(1889-1899) *La gioventù poetica di G. Fantoni* (I. «Nuova Antologia», 1 gennaio 1889; II. «Rivista d’Italia», 1 gennaio 1899), in Carducci (1939d), pp. 57-113.

(1902) *Dello svolgimento dell’ode in Italia* («Nuova Antologia», 15 gennaio e 1 febbraio 1902), in Carducci (1939a), pp. 3-81.

(1903) Prefazione a *Primavera e fiore della lirica italiana* (Firenze, Sansoni), in Carducci (1939e), pp. 455-463.

(1904) *La Caduta*, in Carducci (1939c), pp. 365-394.

(1939a) Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci, XV. *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli.

(1939b) Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci, XVI. *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, Bologna, Zanichelli.

(1939c) Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci, XVII. *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, Bologna, Zanichelli.

(1939d) Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci, XVIII. *Poeti e figure del Risorgimento*, Serie prima, Bologna, Zanichelli.

(1939e) Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci, XXIII. *Bozzetti e scherme*, Bologna, Zanichelli.

Carmody, Francis J.

(1948) *Li livres dou Tresor* de Brunetto Latini, éd. crit. par F.J. Carmody, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Casella, Mario

(1939) *Endecasillabi di dodici sillabe?*, «Studi danteschi», VIII, pp. 79-109.

Castellani, Arrigo

(1999) *Da* sè *a* sei (1999), in *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di V. Della Valle, G.

Frosini, P. Manni, L. Serianni, Roma, Salerno Ed., 2009, I, pp. 581-593.

(2000) *Grammatica storica della lingua italiana*, I, *Introduzione*, Bologna, Il Mulino.

Catenazzi, Flavio

(1977) *Poeti fiorentini del Duecento*, ed. crit. con introd. e commento, Brescia, Morcelliana.

Cavalli, Luigi

(1970) Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di L. Cavalli, Napoli, Rossi.

Cella, Roberta

(2003) *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.

Chatman, Seymour

(1971) *Literary Style: A Symposium*, London-New York, Oxford University Press.

Chaytor, H.J.

(1926) *Les chansons de Perdigon*, éditées par H.J. Chaytor, Paris, Champion.

Chessa, Silvia

(1995) *Forme da ritrovare: i due discordi di Bonagiunta da Lucca*, «Studi di filologia italiana», LIII, pp. 5-21.

Chiabrera, Gabriello

(1781) *Poesie liriche* di G. Chiabrera, Londra (Livorno), Masi, I-II.

Chiabrera, Gabriello e Testi, Fulvio

(1834) *Opere* di G. Chiabrera e F. Testi, Milano, Bettoni.

Cioffari, Vincenzo

(1974) Guido da Pisa's *Expositiones super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, ed. by V. Cioffari, Albany, New York, State University of New York Press.

CLPIO = Avalle (1992).

Coluccia, Rosario

(2008) *Poeti siculo-toscani*, in *PSs*, III.

Coluccia, Rosario e Gualdo, Riccardo

(1999) *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile. Per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina, Congedo.

Contini, Gianfranco

(1939) *Introduzione alle Rime di Dante*, in Contini (1970), pp. 319-334.

(1946) Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, II ed., Torino, Einaudi.

(1952) *Questioni attributive nell'àmbito della lirica siciliana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo, Renna, pp. 367-395.

(1960) *Poeti del Duecento*, a cura d G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, I-II.

(1961) *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, in Contini (1986), pp. 175-210.

(1965) *Un'interpretazione di Dante*, in Contini (1970), pp. 369-405.

(1969) *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Contini (1970), pp. 587-599.

(1970) *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.

(1984) *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, I, I, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi (testo dell'ed. critica *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984).

(1986) *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Cornulier, Benoît de

(1981) *La rime n'est pas une marque de fin de vers*, «Poétique», XLVI, pp. 247-256.

(1982a) *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.

(1982b) *La cause de la rime. Réponse a J.M. et J.T.* [Jean Molino et Joëlle Tamine], «Poétique», LII, pp. 499-508.

(1984) *Des Vers dans la prose*, «Poétique», LVIII, pp. 76-80.

Corpus OVI dell'Italiano antico

(Istituto Opera del Vocabolario Italiano, CNR, Firenze) http://gattoweb.ovi.cnr.it.

Cots, Montserrat

(1986) *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XL, 1985-1986, pp. 227-330.

Coulet, Jules

(1898) *Le troubadour Guilhem de Montanhagol*, par J. Coulet, Toulouse, Privat.

Cremante, Renzo

(1967) *Nota sull'enjambement*, «Lingua e stile», II, pp. 377-391.

Cremante, Renzo e Pazzaglia, Mario

(1972) *La Metrica*, testi a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino.

Croce, Benedetto

(1910) *Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza.

De Robertis, Domenico

(1980) Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.

(1984) *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in *Boccaccio, secoli di vita*, a cura di M. Cottino-Jones e E.F. Tuttle, Ravenna, Longo, pp. 9-24.

(1986) Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi.

(2001) *Cominciare con Dante*, «Per Leggere», I, pp. 5-16.

(2005) Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Dante Search, Università di Pisa (coordinatore Mirko Tavoni): www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/

De Rosa, Francesco e Sangirardi, Giuseppe

(1996) *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni [RCS].

Desideri, Giovannella

(2000) *«Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae». Ripensare l'invenzione del sonetto*, «Critica del testo», III, pp. 623-663.

Di Girolamo, Costanzo

(1973) *Teoria e prassi della versificazione*, «Strumenti critici», VII, pp. 269-282.

(1974) Recensione a Bertinetto (1973), «Medioevo romanzo», I, pp. 459-465.

(1976) *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.

(1979) *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori.

(2008) *Poeti della corte di Federico II*, in *PSs*, II.

Di Girolamo, Costanzo e Fratta, Aniello

(1999) *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in Coluccia-Gualdo (1999), pp. 167-186.

Di Luca, Paolo

(2008) *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi.

Dionisotti, Carlo

(1947) *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, pp. 1-34.

(1964) *Appunti su antichi testi*, «Italia medievale e umanistica», VII, pp. 77-131.

(1966) Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, II ed. Torino, UTET (rist. Milano, TEA, 1989).

Donadello, Aulo

(1994) *Il libro di messer Tristano («Tristano veneto»)*, a cura di A. Donadello, Venezia, Marsilio.

D’Ovidio, Francesco

(1898) *Sull’origine dei versi italiani*, in D’Ovidio (1932), I, pp. 131-261.

(1932) *Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale*, Napoli, Guida, I-III.

Dragonetti, Roger

(1960) *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel.

Dreves, Guido Maria

(1894) *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XVII. *Hymnodia Hiberica. Liturgische Reimofficien, Carmina Compostellana*, hrsg. von G.M. Dreves S.J., Leipzig, 1894 (rist. New York-London, Johnson R.C., 1961).

Duffel, Martin J.

(1999) *Accentual Regularity in the Sainte Eulalie*, «Rivista di studi testuali», I, pp. 81-107.

Dumitrescu, Maria

(1935) *Poésies du Troubadour Aimeric de Belenoi*, publ. par M. Dumitrescu, Paris, Société des Anciens Textes Français.

Egidi, Francesco

(1905) Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, Roma, Società Filologica Romana, I-IV.

(1940) *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza.

Elwert, W. Theodor

(1973) *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier (trad. it. di *Italienische Metrik*, München, Max Hueber, 1968).

Esposito, Edoardo

(2003) *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci.

Eusebi, Mario

(1984) Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. Eusebi, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

Fasani, Remo

(1978-1980) *La metrica della «Divina Commedia». Teoria e prassi*, «Misure critiche», VIII, 26-27, pp. 39-59, e X-XI, 37-39, pp. 5-38.

(1988) *Endecasillabo e cesura*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXVI, pp. 5-21.

(1989) *L'attribuzione del* Fiore, «Studi e problemi di critica testuale», XXXIX, pp. 5-40.

(1992) *La metrica della 'Divina Commedia' e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo.

Fassò, Andrea

(1989) *Un'ipotesi sul verso epico francese*, «Le forme e la storia», I, 2, pp. 55-92.

Fassò, Andrea e Formisano, Luciano

(1999) *Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana*. Atti della giornata di studio, Bologna 24.6.1997, a cura di A. Fassò e L. Formisano, «Quaderni di filologia romanza», XII-XIII, 1995-98 (ma 1999).

Fenzi, Enrico

(2003) *Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per* Purg. *XXIV 57*, «Studi danteschi», LXVIII, pp. 67-82.

Fernandez de la Cuesta, Ismael

(1979) *Las cançons dels trobadors*. Melodias publicadas per I. Fernandez de la Cuesta, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans.

Ferrero, Giuseppe Guido

(1954) *Marino e i marinisti*, a cura di G.G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi.

Folena, Gianfranco

(1964) *Überlieferungsgeschichte der Altitalienischen Literatur*, in *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, II, Zürich, Atlantis, pp. 319-537.

(1991) *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi (già in *La traduzione, saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, pp. 57-120).

Frank, István

(1949) *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII^e siècle*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXII, pp. 229-327.

(1953-1957) *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, I-II.

Frare, Pierantonio

(1983) *Note in margine ad un recente convegno di metrica* (*Messina, ottobre 1982*), «Testo», V, pp. 80-94.

Freccero, John

(1983) *The Significance of terza rima*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honour of Charles Singleton*, ed. by A.S. Bernardo and A.L. Pellegrini, Binghampton (N.Y.), State University of New York Press, pp. 3-17.

Freeman, Donald C.

(1970) *Linguistics and Literary Style*, ed. by D.J. Freeman, New York, Holt.

Frosini, Giovanna

(2001) *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in Leonardi (2001), IV, pp. 247-297.

Frugoni, Carlo Innocenzo

(1734) *Rime* dell'abate Carlo Frugoni, Parma, nella stamperia di sua Maestà.

Fubini, Mario

(1945) *L'enjambement nella «Gerusalemme liberata»*, in Fubini (1971), pp. 230-241.

(1962) *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane.* I *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli.

(1965) *La poesia settecentesca nella storia delle forme metriche italiane*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del IV Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana a Magonza-Colonia 1962, Wiesbaden, Steiner, pp. 38-56.

(1970) *Poscritto: Gli enjambements nel Furioso*, in Fubini (1971), pp. 241-247.

(1971) *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, II ed., Firenze, La Nuova Italia.

Fubini, Mario e Bigi, Emilio

(1968) Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini, ed. rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher.

Fumagalli, Edoardo

(2008) *Un rimario della “Commedia”*, «L’Alighieri», XXXI, pp. 93-129.

Fumi, Elena

(1995) *Fu la nostra mano*, «Paragone», XLVI, n.s., 49-50 (540-542), pp. 51-62.

Gambino, Francesca

(2001) *Osservazioni sulle attribuzioni “inverosimili” nella tradizione manoscritta provenzale (I)*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire*. Actes du 6e Congrès internationale de l’A.I.E.O., réunis et édités par G. Kremnitz *et al.*, Wien, Praesens, pp. 372-390.

Garboli, Cesare

(1986) Costantino Garosi, *Da un poema epistolare* [a cura di C. Garboli], «Paragone», XXXVII (434-436), pp. 16-61.

Garosi, Costantino

(1993) *Fu la nostra mano*, a cura di G. Magrini, Forte dei Marmi, Galleria Pegaso.

Gasparov, Michail

(1993) *Storia del verso europeo* (1989), ed. it. a cura di S. Garzonio, Bologna, Il Mulino.

Gatien-Arnoult, [Adolphe Félix]

(1841-1843) *Las flors del gay saber estier dichas Las leys d'amors*, éd. par M. Gatien-Arnoult, Toulouse, Paya, I 1841, II 1842, III 1843.

Gavazzeni, Franco

(1984) *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «Studi danteschi», LVI, pp. 1-82.

Getto, Giovanni

(1969) *Barocco in prosa e poesia*, Milano, Rizzoli.

Giannini, Crescentino

(1858-1862) *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Nistri Lischi (rist. Pisa, Lischi 1989), I-III.

Gilardi Zanone, Marisa

(1984) *In margine alle chiose dei* Documenti d'Amore *di Francesco da Barberino*, in *Studi testuali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 65-81.

Giovannetti, Paolo

(1994) *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos.

Girardi, Antonio

(1979) *Metri di Giorgio Caproni*, in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 99-124.

(1996) *I sonetti di Caproni. Lingua e metro*, «Paragone», XLVII, 556-558, pp. 114-124.

Giunta, Claudio

(2011) Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Santagata (2011), I, pp. 5-744.

Gorni, Guglielmo

(1978) *Un' ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I, pp. 79-94.

(1981) *Sull'origine della terzina e altre misure*, «Metrica», II, pp. 43-60.

(1984) *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana* dir. da Alberto Asor Rosa, III *Le forme del testo*. 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 439-518.

(1993) *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.

(2011) Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in Santagata (2011), pp. 747-1063.

Gouiran, Gérard

(1985) *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

Grion, Giusto

(1869) *Delle Rime volgari. Trattato di* Antonio da Tempo, ed. a cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli.

Gualdo, Riccardo

(2008) *Sonetti anonimi del Chigiano*, in *PSs*, III, pp. 1039-1118.

Guarnerio, Pier Enea

(1893) *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Vallardi.

Guidi, Alessandro

(1726) *Poesie* di Alessandro Guidi non più raccolte…, Verona, Tumermani.

Guiraud, Pierre

(1970) *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France.

Halle, Morris

(1970) *On meter and prosody*, in Bierwisch-Heidolph (1970), pp. 64-80.

(1972) *Du mètre et de la prosodie*, in Jakobson-Halle-Chomsky (1972), pp. 103-126.

Halle, Morris e Keyser, Samuel J.

(1966) *Chaucer and the Study of Prosody*, «College English», XXVIII, pp. 187-219 (anche in Freeman 1970, pp. 366-426).

(1980) *Metrica*, in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Torino, Einaudi, pp. 254-283.

Hatzfeld, Helmut A.

(1930) *Una onomasiologia stilistica: il motivo sacro nella lingua poetica del Paradiso*, in H.A. Hatzfeld, *Saggi di stilistica romanza*, Bari, Adriatica, 1967, pp. 203-237.

Hüffer, Franz

(1869) *Der Trobador Guillem de Cabestanh. Sein Leben und seine Werke*, Berlin, Heimann.

Inc. Incipitario inedito della *Commedia* descritto nel capitolo 1, nota 22.

Isella, Dante

(1969) Giuseppe Parini, *Il Giorno*, ed. crit. a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, I-II.

Jakobson, Roman

(1960) *Linguistics and Poetics*, trad. it. in Jakobson (1966), pp. 181-218.

(1966) *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli.

Jakobson, Roman, Halle, Morris e Chomsky, Noam

(1972) *Hypothèses: trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Paris, Seghers Laffont.

Jeanroy, Alfred e Salverda de Grave, Jean-Jacques

(1913) *Poésies de Uc de Saint-Circ*, publ. … par A. Jeanroy et J.J. Salverda de Grave, Toulouse, Picard.

Johnston, R.C.

(1935) *Les Poésies lyriques du Troubadour Arnaut de Mareuil*, publ. par R.C. Johnston, Paris, Droz.

Klein, Wolfgang

(1974) *Critical remarks on generative metrics*, «Poetics», XII, pp. 29-48.

Kolsen, Adolf

(1910-1935) *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh…* hrsg. von A. Kolsen, Halle a.S., Niemeyer, I-II (rist. in un vol. Genève, Slatkine, 1976).

Långfors, Arthur

(1924) *Las Chansons de Guilhem de Cabestanh*, éd. par A. Långfors, Paris, Champion.

Langlois, Ernest

(1902) *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, [Imprimerie Nationale] (rist. Genève, Slatkine, 1974).

(1914-1924) *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun publié par E. Langlois, Paris, Didot, I-V.

Lannutti, Maria Sofia

(1999) *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in*

occasione del suo ottantesimo compleanno, a cura di D. Righini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 145-169.

(2000) *«Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi medievali», s. III, XLI, I, pp. 1-38.

(2001) *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle origini*, «Studi di lessicografia italiana», XVIII, pp. 5-67.

(2005) *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19-20 febbraio 2004), a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 157-197.

(2008) *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», XXXII, pp. 3-28.

Larson, Pär

(2000) *A ciascun'alma presa, vv. 1-4*, «Studi mediolatini e volgari», XLVI, pp. 85-119.

Lausberg, Heinrich

(1971) *Linguistica romanza*, trad. it. Milano, Feltrinelli.

Lavezzi, Gianfranca

(1996) *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Le Gentil, Pierre

(1949-1953) *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, I-II.

(1953) *Réflexions sur la versification espagnole*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Bade-Paris, Ed. Art et Science – Librairie Marcel Didier, II, pp. 169-184.

Leonardi, Lino

(1993) *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, I, pp. 337-351.

(1994) Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi.

(2001) *I canzonieri italiani delle origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, I-IV.

(2009) *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa 25-27 ottobre 2007), a cura di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma, Aracne, pp. 137-157.

Levin, Samuel R.

(1971) *The Conventions of Poetry*, in Chatman (1971), pp. 177-193.

Levy, Emil

(1880) *Guillem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Librecht.

Limentani, Alberto

(1977) *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.

Linskill, Joseph

(1964) *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton.

LIRIO

Corpus della lirica italiana delle origini. 2. *Dagli inizi al 1400* (in CD), a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani e P. Squillacioti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013.

Lisio, Giuseppe

(1902) *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII. Saggio di critica e di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli.

Longobardi, Monica

(1983) *I* vers *del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi mediolatini e volgari», XXIX, pp. 17-163.

Lote, Georges

(1940) *Les origines du vers français*, Aix-en-Provence, Imprimerie universitaire (reprint Genève, Slatkine, 1973).

(1949) *Histoire du vers français*, I, I *Le Moyen Age*, Paris, Boivin.

Malagoli, Giuseppe

(1899) *L'accento tonico nelle parole italiane*, Firenze, Barbera.

(1968) *L'accentazione italiana*, II ed., Firenze, Sansoni (I ed. 1946).

Manetti, Roberta

(1994) *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Tesi di dottorato, Padova, 1994.

Marazzini, Claudio

(1981) *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, pp. 189-205.

Margueron, Claude

(1951) *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XIII^e^ siècle*, «Neophilologus», XXXV, pp. 80-91.

(1990) Guittone d'Arezzo, *Lettere*, ed. crit. a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Marrani, Giuseppe

(1999) *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di filologia italiana», LVII, pp. 33-199.

Martelli, Mario

(1984) *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, III *Le forme del testo*. 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 519-620.

(1988) *Firenze*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, II, 1, Torino, Einaudi, pp. 25-201.

Martorano, Antonella

(2004) *Il frammento ambrosiano del* Gay descort *di Pons de Capduoill (BdT 375,26), con una nuova edizione del testo*, «Cultura neolatina», LXIV, pp. 411-441.

(2007) *Ricerche sul testo delle poesie di Pons de Capduoill*, tesi di dottorato, Firenze (cit. dalla versione in prep. per la stampa).

Melli, Elio

(1978) Rambertino Buvalelli, *Le poesie*…, a cura di E. Melli, Bologna, Pàtron.

Mengaldo, Pier Vincenzo

(1962) Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale, Lettere*, a cura di P.V. Mengaldo, Bari, Laterza.

(1978) *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori (nuova ed. Biblioteca Mondadori, 1981).

(1979) *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, a cura di P.V. Mengaldo *et al.*, Milano-Napoli, Ricciardi.

(1988) *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi *et al.*, Padova, Antenore, pp. 555-598.

(2001) *Una nuova edizione della* Commedia, «La Parola del testo», V, pp. 279-289.

Menichetti, Aldo

(1965) Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

(1966) *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, «Cultura Neolatina», XXVI, pp. 5-85 (poi in Menichetti 2006, pp. 3-108).

(1971) *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, «Studi e problemi di critica testuale», II, pp. 40-71.

(1975) *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», IX, pp. 1-30 (poi in Menichetti 2006, pp. 109-139).

(1984) *Sulla figura di sinalefe/dialefe nel «Canzoniere» di Petrarca: l'incontro fra nessi bivocalici finali e vocale iniziale della parola seguente*, «Studi petrarcheschi», n.s., I, pp. 39-50 (poi in Menichetti 2006, pp. 141-153).

(1986) *Per un nuovo manuale di metrica italiana*, «Metrica», IV, pp. 7-19 (poi in Menichetti 2006, pp. 211-225).

(1993) *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

(1994) *Quelques considérations sur la structure et l'origine de l'«endecasillabo»*, in *Mélanges de philosophie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, Genève, Droz, pp. 215-230 (poi in Menichetti 2006, pp. 251-269).

(2006) *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti e M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

(2012) Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. crit. e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Menichetti, Caterina

(2011) *Aimeric de Belenoi*, Nuils hom en re no faill *(BEdT 392,26 = BEdT 9,13a)*, «Romania», CXXIX, pp. 271-302.

Meriano, Francesco

(1922) *Le lettere di frate Guittone d'Arezzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Milone, Luigi

(1998) *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna.

(2003) *Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 1, 2 e 11)*, «Cultura neolatina», LXIII, pp. 169-254.

(2004) *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, «Cultura neolatina», LXIV, pp. 7-185.

(2007) *Raimbaut d’Aurenga, “Un vers farai de tal mena”*, in *L’ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, pp. 53-89.

(2011) *Si co·leos vol la forest: Raimbaut d’Aurenga, … [nu]ils hom tan… [n]on amet*, in *Metafora medievale. Il “libro degli amici” di Mario Mancini*, a cura di C. Donà, M. Infurna e F. Zambon, Roma, Carocci, pp. 236-274.

Minetti, Francesco Filippo

(1979) Monte Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, ed. a cura di F.F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca.

Minturno (Antonio Sebastiani)

(1564) *L’arte poetica*…, in Venetia, per Gio Andrea Valvassori, 1563 (*colophon* 1564); citato dall’ed. Napoli, Muzio, 1725.

Mölk, Ulrich

(1962) Guiraut Riquier, *Las Cansos*… hrsg. von U. Mölk, Heidelberg, Carl Winter.

(1986) *Les vers longs de Guillaume d’Aquitaine*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo (Mich.), Western Michigan University, pp. 131-142.

Mölk, Ulrich e Wolfzettel, Friedrich

(1972) *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, W. Fink.

Molino, Jean e Tamine, Joëlle

(1982) *Des rimes, et quelques raisons*..., «Poétique», LII, pp. 487-498.

Monaci, Ernesto

(1875) *Postilla* a Adolfo Bartoli, Recensione a *Le antiche Rime volgari secondo la lezione del cod. Vat. 3793* pubbl. per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Bologna, Romagnoli, 1875, «Rivista di filologia romanza», II, pp. 234-237, ivi, pp. 237-247.

Montagnani, Cristina

(1986) *Appunti sull'origine del sonetto*, «Rivista di letteratura italiana», IV, pp. 9-64.

Monteverdi, Angelo

(1959) *Lingua italiana e iscrizione ferrarese*, in Monteverdi (1971), pp. 141-154.

(1965) *Problèmes de versification romane*, in *Actes du X^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Strasbourg 1962), Paris, Klincksieck, I, pp. 33-54.

(1971) *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, Ateneo.

Mouzat, Jean

(1965) *Les poèmes de Gaucelm Faidit, Troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet (rist. Genève, Slatkine, 1989).

Murari, Rocco

(1909) *Ritmica e metrica razionale italiana*, III ed., Milano, Hoepli (rist. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977, 1986).

Mussafia, Adolfo

(1983) *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Antenore.

Napolski, Max von

(1879) *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle, Niemeyer.

Navarro Tomás, Thomas

(1956) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press.

Nespor, Marina e Vogel, Irene

(1986) *Prosodic Phonology*, Dordrecht-Riverton (N.J.), Foris Publications.

Nicholson, Derek E.T.

(1976) *The Poems of The Troubadour Peire Rogier*, New York, Manchester University Press.

Nicolini, Fausto

(1912) Pietro Metastasio, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, vol. I.

Norberg, Dag

(1958) *Introduction à l’étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

(1974) *Au seuil du Moyen Age*, Padova, Antenore, 1974.

Orlando, Sandro

(1993) *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani.

Paden, William D., Jr.

(1983) *Un* Plazer dels mes, *vingtième chanson d’Arnaut Daniel?*, «Cahiers de civilisation médiévale», XXVI, pp. 341-354.

Pagliaro, Antonino

(1967) *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, G. D’Anna.

Pagnotta, Linda

(1995) *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Panvini, Bruno

(1962) *Le rime della Scuola siciliana*, I, Introduzione, testo critico, note, Firenze, Olschki.

Parodi, Ernesto Giacomo

(1896) *La rima e i vocaboli in rima nella «Divina Commedia»*, in Parodi (1957), II, pp. 203-284.

(1957) *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957.

Pasero, Nicolò

(1973) Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi.

Pasolini, Pier Paolo

(1975) *Le poesie*, Milano, Garzanti.

Pasquini, Emilio

(1970) *Cantica*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 793.

Pastore, Stefano

(1996) *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi novecenteschi», XXIII, 51, pp. 117-155.

Pattison, Walter T.

(1952) *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

Pazzaglia, Mario

(1967) *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia.

(1970) *Ricerche sulla versificazione*, «Lingua e stile», V, pp. 457-485.

(1974) *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron.

(1990) *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni.

PD = Contini (1960)

Pellegrini, Silvio

(1964) *Saggi rolandiani e trobadorici*, Bari, Adriatica.

Pernicone, Vincenzo

(1948) *Storia e svolgimento della metrica*, in *Tecnica e teoria letteraria*, a cura di G. Getto *et al*., Milano, Marzorati, pp. 237-277.

Perugi, Maurizio

(1975) *Il «Sermo» di Ramon Muntaner e la versificazione romanza delle origini*, Firenze, Olschki.

(1978) *Le canzoni di Arnaut Daniel*, ed. crit. a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, I-II.

Petrini, Domenico

(1930) *La poesia e l'arte di Parini*, Bari, Laterza; rist. in Id., *Dal Barocco al Decadentismo*, Firenze, Le Monnier, 1957, da cui si cita.

Petrocchi, Giorgio

(1966-1967) *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, I-IV.

(1975) *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi.

(1994) *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, ed. riveduta, Firenze, Le Lettere (rist. 2003).

Picone, Michelangelo

(1977) *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in *Boccaccio, secoli di vita*, a cura di M. Cottino-Jones e E.F. Tuttle, Ravenna, Longo, pp. 53-65.

Pighi, Giovanni Battista

(1970) *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega d'Erasmo.

Pillet, Alfred e Carstens, Henry

(1933) *Bibliographie der Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer.

Pinchera, Antonio

(1999) *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori.

Pirot, François

(1972) *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras («Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XIV).

Pirotti, Umberto

(1979) *Per la storia dell'endecasillabo dattilico* (1977), in *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna,

Pàtron, pp. 7-66.

Placella, Vincenzo

(1969) *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, «Filologia e Letteratura», XV, pp. 144-173.

Polacco, Luigi

(1896) *Rimario perfezionato della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli.

Poli, Andrea

(1997) Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, ed. crit. a cura di A. Poli, Firenze, Positivamail.

Polidori, Filippo-Luigi

(1864) *La Tavola ritonda o l'Istoria di Tristano*, a cura di F.L. Polidori, Bologna, Commissione per i testi di lingua, Romagnoli.

Porta, Antonio

(1979) *Poesia degli anni settanta*, antologia a cura di A. Porta, Milano, Feltrinelli.

Pötters, Wilhelm

(1983) *La nascita e l'origine del sonetto. Una nuova teoria*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Firenze, Olschki, pp. 71-78.

(1998) *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, presentazione di F. Brugnolo, Ravenna, Longo.

Praloran, Marco

(1988) *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando Innamorato»*, in Praloran e Tizi (1988), pp. 19-211.

(2003) *La metrica dei* Fragmenta, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore.

(2006) *Fra metro e lingua*, «Stilistica e metrica italiana», VI, pp. 249-254.

(2007) *Alcune osservazioni sul ritmo nella «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, pp. 457-466.

(2011) *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Praloran, Marco e Soldani, Arnaldo

(2003) *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran (2003), pp. 3-123.

(2010) *La metrica di Dante tra le* Rime *e la* Commedia, in *Le Rime di Dante*, Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008), a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 411-447.

Praloran, Marco e Tizi, Marco

(1988) *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri Lischi.

PSs

I poeti della Scuola siciliana, I *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, II *Poeti della corte di Federico II*, dir. da C. Di Girolamo, III *Poeti siculo-toscani*, dir. da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.

Punzi, Arianna

(1995) *Appunti sulle rime della* Commedia, Roma, Bagatto.

Quadrio, Francesco Saverio

(1739) *Della storia e della ragione d'ogni poesia…*, [I], Bologna, Ferdinando Pisarri.

Quilis, Antonio

(1964) *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Aguirre.

Raboni, Giovanni

(1997) *Tutte le poesie* (1951-1993), Milano, Garzanti.

Ramous, Mario

(1984) *La metrica*, Milano, Garzanti.

Raynaud, Gaston

(1891) *Œuvres complètes* de Eustache Deschamps, publiées par G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, I-XI.

Renzi, Lorenzo

(1991) *Come leggere la poesia*, IV ed., Bologna, Il Mulino.

Ricketts, Peter T.

(1964) *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIIIe siècle*, éditées par P.T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Riquer, Martín de

(1971) *Guillem de Berguedà*, Abadia de Poblet, I-II.

(1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, I-III.

Robaey, Jean

(1990) *Presentazione de Le sette giornate dell'epica*, Modena, Quaderni di Rossopietra, suppl. di Emmenova 1.

(1995) *Le sette giornate dell'epica. Prima giornata*, Bologna, Quaderni del Masaorita.

(2000) *Le sette giornate dell'epica. Seconda giornata*, Bologna, Quaderni del Masaorita.

(2001) *Le sette giornate dell'epica. Terza giornata*, Bologna, Quaderni del Masaorita.

(2007) *L'epica. Le sette giornate*, Bologna, Bohumil.

Robey, David

(1997) *Rhythm and metre in the Divine Comedy*, in *In amicizia*. Essays in honour of Giulio Lepschy = «The Italianist», XVII, Special Supplement, pp. 100-116.

(2000) *Sound and Structure in the Divine Comedy*, Oxford, Oxford University Press.

Rocca, Andrea

(1980) Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori.

Rodrigues Lapa, Manuel

(1929) *Das origens da poesia lírica en Portugal na Idade Media*, Lisboa, ed. dell'autore.

Roncaglia, Aurelio

(1949) *Laisat estar lo gazel (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, «Cultura neolatina», IX, pp. 67-69.

(1962) *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia - 1260)*, Convegno Internazionale: Perugia, 25-28 Settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, pp. 460-475.

(1965) *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina», XXV, pp. 1-10.

(1970) *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, ora in *L'epica*, a cura di A. Limentani e M. Infurna, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 120-142.

(1978) *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento* IV, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, pp. 365-397.

Roubaud, Jacques

(1971) *Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser*, «Poétique», VII, pp. 366-387.

Routledge, Michael J.

(1977) *Les Poésies du Moine de Montaudon*, éd. crit. par M.J. Routledge, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry.

Ruwet, Nicolas

(1986) *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino.

Rvf = Petrarca, *Canzoniere*, ed. Santagata (2004).

Sakari, Aimo

(1956) *Poésies du Troubadour Guillem de Saint-Didier*…, par A. Sakari, Helsinki, Société Néophilologique.

Sanga, Glauco

(1992) *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Venezia, Il Cardo.

Sanguineti, Federico

(1994) *Per l'edizione critica della «Comedìa» di Dante*, «Rivista di letteratura italiana», XII, pp. 277-292.

(2001) Dantis Alagherii *Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Sanguineti, Francesca

(2012) *Il trovatore Albertet*, Modena, Mucchi.

Sansone, Giuseppe E.

(1967) *Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo*, «Lingua e stile», II, pp. 179-197.

Santagata, Marco

(1989) *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana (I ed. 1979).

(2004) Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, I edizione aggiornata, Milano, Mondadori.

(2011) Dante Alighieri, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, I, Milano, Mondadori.

Scaglione, Aldo

(1968) *Periodicità sintattica e flessibilità metrica nella «Divina Commedia»*, «Sigma», XIX, pp. 3-33.

Schulze, Joachim

(1989) *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

Schutz, Alexander H.

(1933) *Poésie de Daude de Pradas*, éd. par A.H. Schutz, Toulouse-Paris, Privat-Didier.

Schwarze, Christoph

(1970) *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Bad Homburg, Gehlen.

Segre, Cesare

(1969) *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.

(1971) *La Chanson de Roland*, ed. crit. a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi.

Serretta, Mariangela

(1938) *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero.

Sesini, Ugo

(1939) *L'endecasillabo: struttura e peculiarità*, «Convivium», XI, pp. 545-570.

Sharman, Ruth Verity

(1989) *The «cansos» and «sirventes» of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University

Press.

Shepard, William P. e Chambers, Frank M.

(1950) *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. by W.P. Shepard and F.M. Chambers, Evanston (Ill.), Northwestern University Press.

Solimena, Adriana

(1980) *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.

(2000) *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

Spaggiari, Barbara

(1982) *Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini*, «Metrica», III, pp. 15-105.

Spanke, Hans

(1955) *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, E.J. Brill.

Spongano, Raffaele

(1974) *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, II ed., Bologna, Pàtron.

Squillacioti, Paolo

(1999) *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, ed. crit. a cura di P. Squillacioti, Pisa, Pacini (in ed. aggiornata in *Rialto*,

www.rialto.unina.it, e nel *Corpus des troubadous*, http://trobadors.iec.cat).

Stroński, Stanislaw

(1910) *Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. crit. par S. Stroński, Cracovie, Académie des Sciences.

Stussi, Alfredo

(1969) *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, XXXVIII, pp. 1-37.

(1988) *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.

Tagliavini, Carlo

(1965) *La Divina Commedia*, testo, concordanze, lessici, rimario, indici, Pisa, IBM Italia.

Tallgren, Oiva J.

(1939) *Intorno alle origini dell'endecasillabo italiano*, «Neophilologische Mitteilungen», XL, pp. 318-338.

Tasso, Bernardo

(1749) *Rime* di Bernardo Tasso, Bergamo, Lancellotti, I-II.

Tavani, Giuseppe

(1966) *Verso e frase nella poesia di Cernuda*, «Studi di letteratura spagnola», III, pp. 71-126.

(1967) *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo.

Tavoni, Mirko

(1992) *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, in *Letteratura italiana* dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*. I *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, pp. 1065-1088.

(2011) Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in Santagata (2011), I, pp. 1067-1547.

Tissoni Benvenuti, Antonia e Montagnani, Cristina

(1999) Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, ed. crit. a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi.

Tizi, Marco

(1989) *Sulla lingua del 'Giorno'*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa.

(1997) *La lingua del* Giorno *e altri studi* [con una nota di L. Blasucci], Lucca, Pacini Fazzi.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (Istituto Opera del Vocabolario Italiano, CNR), http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO.

Tonelli, Natascia

(2000) *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS.

Topsfield, Leslie Thomas

(1971) *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par L.T. Topsfield, Paris, Nizet.

Turchi, Marcello

(1974) *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici del classicismo barocco*, a cura di M. Turchi, II ed., Torino, UTET.

Tynjanov, Jurij

(1968) *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it., Milano, Il Saggiatore.

Tyssens, Madeleine

(2000) *Sordello et la lyrique d'oïl*, «Cultura neolatina», LX, pp. 223-232.

Valenti, Gianluca

(2009) *The Magical Number Seven and the Early Romance Poetry*, «Cognitive Philology» (online), II, pp. 10 n.n.

Vallone, Aldo

(1971) *Dante*, Milano, Vallardi.

Varvaro, Alberto

(1960) Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari, Adriatica.

Vasoli, Cesare

(1988) *Convivio*, a cura di C. Vasoli, in Dante Alighieri, *Opere minori*, I, II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.

Vatteroni, Sergio

(1983) *Rima interna e formula sillabica: alcune annotazioni al «Répertoire» di I. Frank*, «Studi mediolatini e volgari», XXIX, pp. 175-182.

(1986) Recensione a Antonelli (1984), «Studi mediolatini e volgari», XXXII, pp. 168-174.

Vergara, Giuseppe

(1978) *Guida allo studio della poesia barbara italiana*, Napoli, Fratelli Conte.

Verrier, Paul

(1931-1932) *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*, Paris, Bibl. de la soc. des amis de l'Univ. de Paris, I *La formation du poème* (1931), II *Les mètres* (1932), III *Adaptations germaniques* (1932).

Weinberg, Bernard

(1970) *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, I-II.

Wilkins, Ernst Hatch

(1959) *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura.

Zanato, Tiziano

(1991) Lorenzo de’ Medici, *Comento de’ miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki.

Zemp, Josef

(1978) *Les poésies du troubadour Cadenet…*, Bern, Peter Lang.

Zucco, Rodolfo

(1999) *Note sui metri della Caduta e delle Odi foscoliane*, «Lingua e Stile», XXXIV, pp. 109-132.

(2001) *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e metrica italiana», I, pp. 223-258.

Zufferey, François

(1989) *Un* plazer *attribué à Arnaut Daniel*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, IV, pp. 1503-1513.

Zuliani, Luca

(1998) Giorgio Caproni, *L’opera in versi*, ed. crit. a cura di L. Zuliani, introd. di P.V. Mengaldo, cron. e bibl. a cura di A. Dei, Milano, Mondadori (III ed. 2000).

Indice dei nomi